

وحدة الموضوع في  
القصة الجاهلية

تأليف

الدكتور نوري جمودي القيسي



وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية



الدخول المرسوم لإستعداد

عام ١٣١٢ هـ

مع المرفق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الموصل

والشكر

نوري حمودي  
١٤٠٠/١١/٢٦

# وحدة الموضوع في القصة الجاهلية

تأليف

الدكتور نوري حمودي القيسي  
استاذ مساعد في جامعة بغداد

مؤسسة دار النشر للطباعة والنشر

١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م

يطلب من مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل  
شارع ابن الاثير - الموصل - الجمهورية العراقية

## المحتويات

المقدمة	٥
لوحة الطلل	٩
هوامش لوحة الطلل	٢١
لوحة الناقة	٢٩
هوامش لوحة الناقة	٣٧
لوحة الصيد	٤١
هوامش لوحة الصيد	٥٩
لوحة الغرض	٧٣
هوامش لوحة الغرض	٩٣
وحدة الفكرة	٩٧
هوامش وحدة الفكرة	١٠٤
وحدة الاسلوب	١٠٧
هوامش وحدة الاسلوب	١٢٠
فهرس الاعلام	١٢٥
فهرس الأشعار	١٣١
كشاف المراجع	١٤٩

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



## المقدمة

الحديث عن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية يقتضي تحديد المعنى المقصود بهذه الوحدة لأن التحديد هو الذي يعطي المجال الواضح لفهمها، ولأن المفهوم السائد في عصرنا يخالف المفهوم المتعارف عليه عند القدماء من الشعراء، فالشاعر الجاهلي في حديثه عن المديح يتطرق إلى موضوعات تعد في بناء القصيدة لازمة من لوازمها، لأن الشاعر المجيد في عرف النقاد القدماء من سلك هذا الأسلوب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى المزيد كما يقول ابن قتيبة (١) ولهذا كان الشاعر يبدأ فيها بذكر الديار ليتحدث عن الطلل والدمن والآثار، ليستثير في نفسه لوازم الإثارة، ويؤجج نوازع الإندفاع، ويعيد إلى الذهن صورة الماضي الدائر الذي يجد الشاعر في تذكره راحة نفسية كبيرة، ويتحدث عن خروجه إلى الصحراء القسيحة التي يتيه فيها الدليل العارف، وتكل من سعة رقعتها الناقة الموثقة، ولعل هذا التصور في رسم الناقة هو الذي حملته على نعتها بكل صفة قوية، ومنحها كل خصلة تحمل دلالات القدرة على التحمل. ولعل هذا أيضاً هو الذي جعل الشاعر يلح في تأكيد هذه الخصائص لتكون الصورة أوسع والألوان أشد وأقوى. وقد وجد الشعراء في صورة الصياد وهو يطارد الصيد لوحة ناجحة في تثبيت المقدرة الفائقة لهذه الناقة، وكان الشعراء أيضاً يجهدون أنفسهم في تلوين أبعادها بما يروونه مناسباً، فيلونون زوايا الصورة ويحشدون لها من الأصوات والحركات والأجزاء الدقيقة ما يكشف عن إمكانية استيعابها لمثل هذا الأداء الفني فإذا استكمل الصورة واستطاع أن يجمع عناصرها من توثب الصياد، وتحفزه وترصد الكلاب بدأ في وضع الإطار الفني لصورة المطاردة، وتهيئة الجوانب الموحية لعملية الملاحقة والمهارة..

(١) - ابن قتيبة: الشعر والشعراء/ ٢١



كل هذه الموضوعات المتداخلة يتابعها الشاعر بمهارة، ويعد لها بدقة، ويسخر لها من الوسائل ما يعطيها القدرة على التعبير الجيد، وإن اختلفت سعتها عند الشعراء وهم يعالجون الموقف ذاته أو اختزلت بعض أجزائها، لأن الشعراء لهم فيها مذاهب، فمنهم من يطيل في سرد الحوادث، ويسرف في وصف اللوازم، وترتيب الأدوات حتى تكون الصورة متكاملة. ومنهم من يختزل حتى تأتي الصورة متلاحقة، وغير متكاملة حيناً، ومختزلة وناقصة في الأحيان الأخرى، وربما كان هذا النوع منها يمثل الأشكال الشعرية التي وصلت إلينا ناقصة. ومن المرجح أن تكون مطولة النابغة في مديح النعمان مثلاً واضحاً لهذه الظاهرة.

إن هذا التهيئة الدقيقة لمعركة الثور مع الكلاب تنتهي في قصيدة المديح بانتصار الثور وقتل الكلاب، وخروج الثور من المعركة مظفراً علت وجهه نصاعة الانتصار، ولمعت في عيونه ملامح الفوز، أما الكلاب فهي بين مقتولة تمزق جسمها وتدفن دماها وتشققت فرائصها، وبين مهزومة لا تلوى على شيء، تطلب النجاة، وتفكر في الخلاص بعد أن أيقنت بفشل المعركة وانهزامها خائبة خاسرة. بهذا الثور الذي يشبه الناقة وبهذه السرعة المتناهية التي خرج فيها من المعركة يطرق أبواب الممدوح ويقطع المفاوز التي تفصل بينه وبين الشاعر. وبعدها يبدأ بحديث الممدوح إذا أراد المدح، وبحديث الهجاء إذا أراد الهجو، وبحديث الفخر إذا رغب فيه، ومن هذا التداخل الموضوعي في معالجة الغرض الذي من أجله نظم القصيدة تلوح وحدة الموضوع في ذهن الشاعر التي استخدم لها هذه اللوازم، والتي تبدو في أذهاننا مجزأة مفصولة وفي عرف القدامى من النقاد مترابطة متصلة، ولعل أسباب الاتفصال في مفهومنا هي ظاهرة من ظواهر البعد الزمني الذي فصل بين مفهومين غير متقاربين.

إن وحدة الموضوع التي أريدها في هذه الفصول تحدد الفكرة التي راودت الشاعر الجاهلي وهو ينظم قصيدته، وعاشت في فكره وهو يعاني تجربته، ولازمته حتى إنتهائها، وهو يرتب أفكاره ترتيباً منطقياً يفهمه عالمه الأدبي،

ويستحسنه جمهوره المتابع، ويستنوقه الناقد الملتزم. وهذه الوحدة التي أصبحت في مفهومنا غير واضحة المعالم، أصبحت تعني الإنفصام الفكري لعقلية الشاعر الجاهلي عند بعض الدارسين، وأصبحت تعني أن الشاعر الجاهلي كان لا يرتب فكره وهو ينظم القصيدة، وإنما هي آيات لها بعدها الفكري وحدودها المعنوية، وإطارها الذي يحيط بها، وربما سحب هذا المفهوم على كثير من جوانب المجتمع العربي في العصر الجاهلي فبدأ العصر مفكك الأجزاء، متباعد الذهن، لا تشد بينه آصرة، ولا يربط أجزائه رابط.

وفي هذا المقياس الأدبي أو الحضاري أو الاجتماعي خروج عن الواقع الحقيقي الذي يعيشه العصر وخروج على الدراسة العلمية التي يمكن أن تحقق هذه الظاهرة، لأن الأحكام الدقيقة التي يمكن الرجوع إليها في مثل هذه الأحوال لا يمكن أن تقوم إلا على الدراسة الناضجة، والمتابعة السليمة، والتأمل الواعي لما تحويه النصوص الشعرية الصحيحة.

وهذه الدراسة التي قمت بها لمحاولة إيجاد الرابطة التي تشد القصيدة الجاهلية دراسة شعرية خالصة، عمدت إلى الشعر فدرسته دراسة شاملة واستقصيت نماذج استقصاء شبه متكامل، وقد استطعت أن أتوصل من خلالها إلى إستنباط المسائل من ثنايا القصائد، وقد حاولت أن أصنف النماذج المتشابهة تصنيفاً يتناسب مع الغرض الذي تؤديه النماذج، والإطار الذي تحويه المعاني، وهي وحدات - كما أرى - متناسقة. وألواح متحدة، يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً شعرياً وثيقاً، وتؤدي كل وحدة في الإطار العام وظيفتها بشكل واع ومنسجم، وقد وقفت عند أربعة ألواح سميتها لوحة الظلل ولوحة الناقصة ولوحة الصيد ولوحة الغرض. كما وقفت عند ظاهرتين تتعلق الأولى بوحدة الفكرة والثانية بوحدة الأسلوب، وهي وحدات تصور الفكر الذي كان يسير القصيدة، ويرسم خطوط المنهج المتبع في تحديد ملامحها، وتجسيد دقائقها، ومحاكاة النموذج التقليدي الذي كان يسطرسلطانه على الشعراء وهم يعالجون الموضوع. وقد انتهيت إلى أن القصيدة الجاهلية كانت قصيدة محبوكة ونسق شعري واحد،



تأخذ موضوعاتها برقاب بعضها بواسطة جسور لفظية ونقلات شعرية، لها شكل واحد، يتجاوز الشعراء على إستخدامها في مواضعها المتفق عليها. أما البناء الداخلي فكانت صورته متشابهة واستعاراته واحدة، يستخدمها الشعراء استخداماً موفقاً، ويبتزعون منها مايسير الصورة التقليدية، وكذلك الأفعال والألفاظ والحروف فكانت تأخذ نسقها متتالية، لا يتقدم فعل على آخر، ولا يستخدم في غير ماوضع له، ولم نجد حرفاً أو اسماً إلا وقد أخذ مكانه في سياق القصيدة حتى أصبح بإمكاننا أن نرتب الأبيات بشكل تقريبي حتى وإن كانت متفرقة. وهذا دليل يكشف عن الصفة التي تتمتع بها القصيدة والخصيصة التي تميزت بها الأبيات.

آمل أن تكون هذه الدراسة نافعة في مجال الدراسة الحديثة لاستشفاف الخصائص الأصلية التي حملها الشعر الجاهلي طوال هذه القرون، فظل جديداً يحمل الفكرة والعاطفة والأصالة والخلود.

ولا بد لي وأنا أقدم هذه المقدمة عن الدراسة الموضوعية لهذا الاتجاه من الإشارة إلى أنها كانت مجموعة محاضرات ألقيت على طلبة الصفوف الأولى من طلبة قسم اللغة العربية في جامعة الموصل، وقد إرتأت الجامعة أن تجعلها كتاباً مستقلاً يعد الحلقة الأولى من حلقات السلسلة الثقافية لموسمها الثقافي. وهي خطوة نافعة في مجال التعزيد العلمي للحركة الثقافية في جامعة الموصل، فبارك الله في كل جهد نافع، وخطوة مباركة في سبيل إزدهار العلم. وبارك الله في كل رجل سعى في هذا المسعى النبيل وأسأل الله أن يتقبل هذا المسعى وأن يرضى عنه، فرضاؤه وحده هو أغلى ما نريد وأعز ما نبتغي.

نوري حموي القيسي

بغداد- ١٢ ربيع الثاني ١٣٩٤ هـ

١١ أيار ١٩٧٤ م

## لوحة الطلل

يُعد الطلل بالنسبة للقصيدة الجاهلية بداية المرحلة الشعرية التي تمر من خلالها أحاسيس الشاعر الجاهلي، وتنسبط بعدها أفكاره، لتتأسق في إطار موضوع متكامل، ومن الطبيعي أن تسهم خفقات الطلل المتناهية وهي تبدو بشكلها المتقدم في خلق المناخ العاطفي المنبعث من هذه الإثارة، وقد وجد الشعراء في مثل هذه المواقف ما يثير عواطفهم الحادة، ويلزمهم بالوقوف عند هذه القطعة الزمنية العزيزة التي ذابت بين حناياها أعز الأيام، واندثرت عند نؤيها وأحجارها أغلى ذكريات الصبا، وأيام الشباب الزاهرة، ولهذا كان حديث الطلل عندهم من أهم المضامين التي ترددت في القصيدة، وربما كان هذا الإهتمام نتيجة للعلاقات الوثيقة المرتبطة بإنسانية الشاعر الجاهلي نفسه، وتنازعها مع ميوله وعواطفه وماضيه وحاضره.

ولم يكن البكاء أو النحيب أو الوقوف عند هذه البقايا الطللية عاطفة آتية ضائعة، أو وقفة تأملية عابرة، تحفرها دواعي الوقوف، أو تثيرها أسباب التأمل، ولم تكن هذه المشاعر ذاتية ضيقة، يعانيتها الشاعر بصورة منفردة، أو يتحسن آلامها بشكل مجرد، وإنما هي ظل حزين يلف نفس الشاعر وهو يقترب من هذه البقايا، وقد فرض هذا الظل شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من الوطن المكاني، والبعد عن المباشرة الجماعية التي يوجبها الاستقرار، والاتسلاخ من معالم المقام الثابت الذي تتشوق إليه نفسه، لأن هذه المشاعر كانت توحى للشاعر وجماعته بهذه القدرة على الإقامة، والإحتفاظ بالذكريات، واسترجاع الزمن

الذاهب الذي كانت صورته تتداعى في ذهنه ملوياً ومشوّهة، وتتعالى أمام عينه ملامح ملاعب الصبا مطموسة ومندثرة، ومن الطبيعي أن تتفاعل هذه العوامل وقد تنازعتها المشارب، ووجدت بين أطرافها المشاعر لتخلق العاطفة المشيرة في نفسه، ولتسهم إسهاماً حاداً في إبراز المناخ المحمل بالحنين، والمشحون بلوازم الغربة، لتلهمه بصور الوقوف الحزينة، وتوحي له بكل لوحة قريبة من نفسه.

لقد أصبحت مقدمة لوحة الطلل بكل صورها وألوانها، تؤدي وظيفة خلق هذا الجو الشعري، الذي يمنح الشاعر القدرة على القول، لأنه يصبح في حالة معاناة شعرية حادة، تمده بالمشاعر التي تمكنه من التنفيس عن كل ما يحتبس في نفسه من الإحساسات ويدور في ذهنه من الأفكار والحوادث، وهو في نفس الوقت يهيء الجو المناسب للمستمع الذي يجد في هذه المعاناة شيئاً لما يحسه هو، فينشئ الشاعر بهذه البداية لنفسه ولسامعه وقارئة حالة شعرية مليئة بعواطف الحنين والشوق والاستعداد للإنشاد أو الاستماع أو المتابعة يبتعد فيها الإنسان عن كل ما يحيط به، أو يتصل بحياته القريبة. وهذا مادفع الشعراء إلى التزامها، والتقيد بمعانيها والمحافظة على أصولها، ولا شك أنها تمثل تجربة الرحلة التي قامت عليها الحياة الجاهلية. فالحنين إلى الطلل يمثل الحنين إلى الوطن لأن الطلل وما يحيط به وما يتناثر حوله من الدمن يمثل مجموعة الذكريات التي عاشت في ذهنه فحفظ لها أجمل الأوقات وأسعد الأيام، فلا غرابة إذا وجدنا الشاعر الجاهلي يبرز ذاتيته ويفرغ شخصيته، محاولاً بذلك إثبات وجوده المبعثر في هذه الصحراء التي لم يضمن فيها مسكناً يلم حياته الضائعة وسط رحلة لا تستقر وتنقل لا يقف... وانعكست هذه الذاتية حتى في الشكل العام للقصيدة الجاهلية فهو عندما ينتهي من وقوفه القصير أو الطويل عند الطلل الشاخص أو الدارس، ينتقل إلى ما يتعلق بالطلل من ذكريات، وليست هناك ذكريات أعذب في نفسه من ذكريات الأحبة، فيستعيد صورة حبيبته وطيفها ووصلها وهجرها.

والواقع أن وقوف الشاعر الجاهلي عند أطلال أحبته، أو بكاء دياره التي هجرها، أو اضطر إلى هجرها لم يكن غريباً، لأن الطلل عنده قطعة من الحياة



التي تهرم، كلما مضى منها جزء لا يستطيع الإنسان رده مهما حاول، فكأن  
البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها، وكأن البكاء على الحياة  
يمثل نقطة الإنطلاق في تفكير الشاعر الجاهلي، فهو ينظر إلى الطلل، ويحس  
بعمق الحالة التي تصادفه، فيربط بين فكرتي الحرمان من الوطن، وعمق حالة  
التروح والإرتحال، وعندها لا يجد شيئاً ينجيه غير هذه المعالم الضئيلة التي صعب  
على الناس حملها، فظل الزمن يجمد في إزالتها، والظواهر الطبيعية تلاح في، نحتها  
والأحجار الصماء التي طال عليها الدهر، والاثافي السفح المحترقة التي اختلفت  
عليها الخطوب والأحداث والدمن المتبقية والحيوانات الوديعه التي تروود  
ملاعب صباه، وكلما كان الأثر أكثر اندراساً، كان التأثير أقوى في نفس  
الشاعر، وأبعث في استشارة عواطفه .

استشارة

إن هذه العواطف المنفعلة التي ألهمت مشاعر الحنين لم تكن اعتبارية عند  
الشاعر الجاهلي، على الرغم من الحالة الشعورية التي يعانها وهو في مثل هذه  
اللحظات القلقة، وإنما هي مشاعر منسقة وعواطف مرتبة، يحسن الشاعر  
ترتيبها، ويحافظ على اتصال خيوطها المحكمة الربط، ويحاول أن يجعلها  
خاضعة لقوة عقله الواعي المنسق، الذي اقتفى في بناء القصيدة منهجاً متعارفاً  
ومتفقاً عليه بين الشعراء . .

إن لوحة الطلل التي أعرض لها لم تكن اللوحة المطلقة لأنها تأخذ في الجانب  
الثاني من الحديث أبعاداً كثيرة، وتقف عند موضوعات متعددة، وهي بعد  
هذا لوحة متداخلة يحددها الموضوع الرئيس في وحدة القصيدة، واللوحة  
التي أتحدث عنها هي لوحة الطلل التي يقدمها الشاعر بين يدي الممدوح أو  
التي يقدم بها فخره أو هجاءه، ولهذا فهي لوحة متألقة، تمهد لهذه الموضوعات  
بما يتفق معها وترسم ملامح هذا التناسق والتسلسل من اللحظات الأولى التي  
يبدأ فيها الشاعر وقوفه لأنه يحاول أن يفتح صياغته هذه بعبارة مبهمه توحى  
بجهله، أو عدم معرفته بهذه الديار . وهو في دخيلة نفسه يعلم كل العلم أن

هذه الديار دياره، وأن هذه النوى المتناثرة هي نوى أهله وأصحابه وأن أكداس الأحجار الضائعة، والمواقد السفح الملونة، والأحواض المتهدمة تمثل الزمن المندثر، الذي طوته مظاهر الطبيعة بين كل لفحة من لفحاتها، وطي كل رياح هوج تصاحبها زخات المطر العنيفة . . كان الشاعر يعلم هذا، ويعلم غيره من دواعي الاندثار ، ولهذا كانت إشارات الزمن الطويل الذي مد ضله على هذه الأرض متعاقبة في أحاديثه، إن صيغ السؤال المتعددة، وأشكال الاستفهام المشفوعة بدواعي الشعور بهذه الصيغ تأخذ الشكل الأول ، والموضع المتقدم في البناء الشعري لهذه اللوحة .

قد تكون الأسباب الصامتة التي تلف بداية الإستفهام غير واضحة وقد تكون الاحاسيس التي حملت الشاعر الاول على هذه الصياغة غير مفتوحة، ولكن الذي يحيط بهذه الموحيات، ويمد اعناق الاستشفاف الشعري لهذه الظاهرة هو الذي يرسم البداية الأولى لهذه الحيرة الضائعة التي عاناها الشاعر وهو يقف عند عتبة البناء الشعري وقد منحته براعته الشعرية القدرة على التعدد الشكلي لصياغة هذا الشعور، أما العوامل النفسية التي تقف خلف كل صيغة فكانت هي الأخرى تشكل الحد اللفظي الذي وجد فيه القدرة على الترجمة الوافية والقالب الفني المتمكن من الاداء .

لقد أصبحت المسالك الإستفهامية من حيث الصياغة تمثل الخطوط الواضحة في المنهج الوصفي للطلل، وقد صارت علاماتها بارزة في كل وصف، يستخدمها الشاعر بشكلها ومضمونها ، بصياغتها وتسلسلها، متخذاً منها نقلة لفظية ناجحة، وهو يسكب من خلال هذه المسالك عبارات الوقوف الضائع، وعبرات الصمت الواعي، وخفقات الأشكال الوجدانية المندثرة. وهو في كل رسم يجسد حساً شعورياً متنامياً، وزمناً غالياً ضائعاً وعواطف عزيزة حائرة يتناقلها الضياع المرسوم، ويبددها الوهم المخيم، وتتنازعها الديار الدارسة، وبين كل فجوة من هذه الفجوات الزمنية، يتأرجح الجهد المبذول في التفتيش



عن بقايا الطلل، وتسفر الهداية القلقة في مواضع الحوض المثلم، أو السطور الأرضية المحفورة فوق كل وجه من وجوه الوطن التائه .

إن صياغة (لمن طلل) (١) و (لمن الديار) (٢) و (أتعرف رسم الدار) (٣) و (أمن آل هند) أو (أمن آل مي) أو (أمن آل اسماء) (٤) . تمثل شكلاً منهجياً واحداً من الأشكال التي كانت تقف أمام كثير من الأعمال الشعرية التي أقدم عليها الشعراء ، وهي تمثل في صياغتها التساؤل الضائع الذي كان يدور في رأس الشاعر وهو يقف، أو يحاول أن يقف عند عتبة القصيدة الشعرية، مستمداً من هذا التساؤل نوازع الدخول إلى الجوهر الحقيقي للبناء الشعري، أو بدايات الشعور بالتفاعل الذاتي مع العناصر الدافعة له، وقد استطاع الشاعر استغلال هذا التساؤل ليظهر من خلاله موجات الشاعر المتدافعة، وليمرر من بين الحيرة الواقعة بين تساؤله الحائر، وطلله الضائع أحاسيس الوحدة والغربة والإنعزال التي كانت تقف شاخصة بكل أبعادها أملمة وهو يتلمس الزمن بقسوته، والطبيعة بمظاهرها القوية، والذهر بمصائبه وحوادثه، فزهير يكرر صياغة (لمن طلل) في قصيدتين فيقول في الأولى (لمن طلل كالوحي عاف) (٥)، ويقول في الثانية (لمن طلل برامة لا يريم) (٦)، ويكررها عبيد ابن الأبرص (٧) وأمرؤ القيس (٨) وعمرو بن معد يكرب (٩) ولبيد بن

(١) - ديوان زهير / ٢٠٦، ١٢٦ وديوان عبيد/ ٨ وديوان امرؤ القيس/ ٨٥ وديوان عمرو ابن معد يكرب/ ١١٢، ٧٢ وديوان لبيد/ ٢٩٧.

(٢) - ديوان عبيد/ ١٣٠، ٦٧، ٢١ وديوان زهير / ٢٦٨ والمفضليات ١/ ١٣٠ وعمرو بن معد يكرب / ١٨٤.

(٣) - ديوان علي بن زيد / ١٠٢ وديوان طرفة / ١١٤ وديوان قيس بن الخطيم/ ٣٢.

(٤) - المفضليات ١/ ٢٠١، ١٧٩/ ٢، ٢٤/ ٢١٢.

(٥) - ديوان زهير / ١٢٦.

(٦) - ديوان زهير / ٢٠٦.

(٧) - ديوان عبيد / ١٣٠، ٢١، ٨.

(٨) - ديوان امرؤ القيس / ٨٥.

(٩) - ديوان عمرو بن معد يكرب / ١١٢، ٧٢، ١٨٤.

ربيعة (١٠)، وكذلك الأمر في بقية الصيغ التي اشرنا إليها، وفي كل هذه الصياغات، وفي غيرها من صيغ الإستفهام التي استحالت عند الشعراء الى علامة كبيرة من علامات التجربة الوجدانية نجد اللوازم التي تخلفها هذه الصيغ من درس لهذه الديار، وعفاء لتلك الأطلال، واقواء لغيرها من الدمن، وهي لوازم تستوجبها طبيعة الحديث الذي لفه الزمن المندثر، وطواه الدهر الماضي، وهذا ما جعل الشعراء يكثرون من ألفاظ «الرسم» و«الدار» و«المنزل» و«عفت» و«اقفر» ومشتقاتها، وقد لازمت هذه الألفاظ بدايات قصائد الشعراء وهم يحددون المواضع التي أرادوا تحديدها، واقرنت في جانبها الآخر بأسماء المواضع التي اقرنت بكل أرض عاشت عليها ذكرى، وصحبت موكب الرحلة النائه فوق ربوع تلك المنازل، وهو بعد هذا التساؤل الواعي والحيرة المتوقعة، وقد اندرست معالم الاثر في ثنايا الضياع اللامع، وتجسدت في ملامح الوجود المدرك، يرى الاثر القديم وقد طرزت زخارفه، وعلا سطوره الوشى، ونمقت ارضه الرقم الزاهية، ويبدو أن الصورة استحالت في ذهن الشاعر الى واقع آخر، وبرزت خفاياها بهيئة ملونة، تلات حروفها، وشعشت اركانها فكانت كجفن اليماني زخرف الوشى ماثله (١١)، أو يمان وشته ربة وسحول (١٢)، أو توشيم برد (١٣)، أو رقم ينمق بالأكف يمان (١٤) أو مذهب جدد (١٥).

إن الحيرة التي لازمت الشاعر وهو يضع علامة الإستفهام الكبيرة في بداية القصيدة تتحول الى علامات أخرى، يتخللها الإشفاق والأسى أحياناً، ويغمرها اليأس والصمت في الأحيان الأخرى. ولعل الشاعر الحائر يجد في عوامل

(١٠) - ديوان ليد / ٢٦٧.

(١١) - ديوان طرفة / ٧٦.

(١٢) - ديوان طرفة / ٧٩.

(١٣) - ديوان عمرو بن معد يكرب / ٧٢.

(١٤) - ديوان عمرو بن معد يكرب / ١٨٤.

(١٥) - ديوان ليد / ١١٨.

الطبيعة وهي واقع ملموس في مجتمعه، أقوى هذه العوامل اثراً، وأشدّها وقعا، وأكثرها قسوة . وقد وجد صلة واضحة بين الفعل ( عفا ) ومشتقاته واندفاع المطر بأشكاله المثلث والصيت رعدّه في موضع ، والهطال في موضع آخر، حتى أصبحت الصورتان متلازمتين في حديثه، يأتي الفعل أولا، ويعقبه حديث المطر بأشكاله المرسومة، وهيئاته المندفعة ثانياً (١٦) وكأن الشعراء وجدوا في هذه الملازمة الصاخبة التي أسهمت فيها المظاهر الطبيعية اتفاقاً فنياً مقبولاً، وعملاً شعرياً متلازماً، اتحدت فيه اندفاعات المطر وهي تقع فوق الربع مع قدرة الزمن وهو يمحو بقايا الأثر . .

إن الأمطار وحدها لم تكن كافية في بعض الأحيان لتغذية الأثر ولهذا كانت الرياح عاملاً آخر يعاونها في النحت ويقف معها في إزالة المعالم . وقد حمل هذا الشعور الشعراء على اصطحاب الظاهرتين وتوحيد قوتيهما في هذه الإزالة . والشعراء في هذه الصورة يؤكّدون الأفعال ( لعبت ) (١٧) وما يستخرج منها والفعل ( أرب ) (١٨) و ( تعاور ) (١٩) . وكثيراً ما يحاول الشعراء أن يجعلوا للريح أصواتاً كأصوات الحنين لتسهم في إيجاد الصورة المجسدة، وإيضاح الأبعاد الموحية في جعل الصورة متحركة من جهة وملونة وصارخة من جهة أخرى. إن هذه الظواهر الطبيعية التي اجتشت معالم الأثر، وأزالت آثاره لم تقتصر على التغيير الظاهري وإنما امتدت إلى تغيير شكل آخر من أشكال الديار يخص الساكنين الذين يستبدلهم الشعراء بما ألفوا من حيوان . والشعراء يحرصون في هذه اللوحة على استخدام الفعل (تبدل) أو ما يشتق منه . واللوحة تكاد تكون مكررة وإن اختلفت أشكال الحيوانات المستبدلة، لأنها في الغالب تعقب حركة

(١٦) - ديوان عبيد / ١٠١، ٩٨ وديوان بشر بن أبي خازم / ٢١٩، ١٠٩ والنايفة / ٩٦، ٧٢  
١٩٦٤ وديوان زهير / ١٤٥، ١٢٧.

(١٧) - ديوان طرفة / ٦٩ وديوان عمرو بن معد يكرب / ١٨٤ وليد / ١١٩ والمفضليات ٥٩/٢ وديوان زهير : ٨٧ وديوان بشر بن أبي خازم / ١٨٧.

(١٨) - ديوان النايفة / ١٣٧، ٦٥ وديوان زهير / ٢١٩.

(١٩) - ديوان النايفة / ١٣٧، ١٦٨.



تعفية الرياح الشديدة التي محت الأثر وعرت نؤيه وأواريه وسحقت ما شخص منه لتجعله أرضاً صالحة لانسياب حركة الحيوانات، ودياراً ترجي خاضبات النعام فيها فراخها، أو ترعى بين مواضعها الظباء التي امتدت أعناقها فكانت أباريق من فضة في حسننها وبياضها واستقامتها (٢٠) كما يراها عبيد، ويراهم النابغة مبدلة بجماعات أولاد الظباء التي ترود أمكنة الحي، وقد وقف الثور الطويل الذنب وهو يعارض جماعات البقر عند كل كومة رمل رجاف، تتحرك أطرافه لينهار إذا وطئته، وهو سائل لا يتماسك من رخاوته، تشير هذه الحيوانات برد الحصى بصدورها عندما تلمج الشمس ريقها وقت الهاجرة (٢١).

إن حرص الشاعر على جعل هذه الحيوانات الوديعية هي البديل الوحيد عن الأحبة الذين كانوا يسكنون هذه الديار والأهل الذين كانوا يتزلون فيها تهيء لنا الصورة الشعرية المتناسقة التي كانت تشد تفكير الشاعر وهو يتحدث عن أماكن عزيزة عليه، وغالية على نفسه وحيوانات أليفة وجميلة حلت في هذه الديار بعد أن تحمل أهلها وقد توزعت هذه الحيوانات بين قطعان النعام (٢٢)، والظباء البيض (٢٣) والبقر (٢٤) والحمام (٢٥).

إن حديث الافتتاح الذي أثاره الشاعر الجاهلي، وحديث الإثارة الذي زرعه نوازع الذكرى، وأغرقت ذكريات الزمن الماضي، لم يكن حديثاً عفويّاً أججته اللحظة الآنية، أو انعطافاً حاداً دفعته سورة التقليد الصاخبة، وإنما هو حديث تتسلسل فيه العواطف عبر ممرات متناسقة من الصبغ المعبرة،

(٢٠) - ديوان عبيد / ١٠٦، ٩٢.

(٢١) - ديوان النابغة / ١٦٨، ٦٦.

(٢٢) - ديوان طرفة / ٧٠ وديوان لبيد / ٧٢، ٢٦٩، ١٤٠ وديوان عبيد / ١١٢، ٩٢.

(٢٣) - ديوان لبيد / ٢٦٩، ١٤٠ وديوان عبيد / ١٠٦ والمفضليات.

(٢٤) - ديوان عبيد / ١٢٢ وديوان زهير / ٥ وديوان النابغة / ١٣٦ والمفضليات ٢/ ٢٩، ٤١/ ٤١،

٢ / ٢٠٥، ٢١٢/ ٢.

(٢٥) - الأصمعيات / ٢٠٦.

وتركيب شعري يتلمس عند كل وقفة منه صورة موحية يجد فيها متسعاً من التعبير، وشكلاً من أشكال البراعة الفنية المتكاملة . ولهذا كان حديثه متصلاً، وصيغه متفقة، وأساليبه متقاربة من حيث البناء والتكوين. وكانت نقلاته الشعرية مترنة الخطى، سديدة الأحكام، واضحة المعالم، لا يترك موقعاً إلا أحسن بناءه، ولم يرفع قدماً حتى يعرف سلامة الموضع الذي سيضعها فيه . . . ولهذا كانت الصورة التي أشار إليها في كل جزء من الأجزاء المتقدمة ترتبط بسابقتها بوشائج موصلة، ولهذا أيضاً كانت الطريقة التي تحدث بها، والمسائل التي أشار إليها، والعواطف التي أبدأها تفرض عليه الوقوف والتساؤل لالتزامه العاطفي بوجود الطلل، وتجاوبه الحسي مع كل لون من ألوانه، فالوقوف وحده في عرف الشاعر لا يشكل المهمة الأولى له، ولا يسد الثغرة العاطفية التي تمتلكه وهو يتحدث عن هذه البقايا الحية في نفسه، ولهذا كان يعقبها بالتساؤل المشوب بالاشفاق واللوعة، محدداً الزمن الذي يجعله زهير رآد الضحى (٢٦)، ويجعله النابغة وقت الأصيل (٢٧) وسراة اليوم (٢٨) مرة، وعلى ربع الدار مرة أخرى (٢٩) ويطلقها بعض الشعراء دون تحديد بعد أن يقف عند حد السؤال المبهم (٣٠) .

والشاعر يعلم أن هذا الوقوف لا يجدي، وأن التساؤل لا ينفع لإيمانه بالسكوت المفروض على كل صخرة، من صخور الزمن الضائع، واقتناعه بأن أستنطاقها أصبح غير واقع، واستجوابها أمر غير مألوف، والشاعر يعلم كل هذه الحقيقة المرة ويدرك قسوتها الشديدة، ويقدر آثارها المؤلمة في نفسه، ولهذا كان انتقاله سريعاً ليبدد الحزن المتصاعد واللوعة المتنامية، وجواب سؤاله

(٢٦) - ديوان زهير/ ٢٢٠.

(٢٧) - ديوان النابغة / ٢.

(٢٨) - ديوان النابغة / ٢٣٣.

(٢٩) - ديوان النابغة / ١١٣.

(٣٠) - المفضليات ٢٠٧/٢٤١٧٩/١ وديوان ليد / ٢٩٩.

سكوتاً أرسمت معالمه من خلال ظلاله الواهمة، وضاعت مواقع أقدامه عند عتبات التساؤل المردود عياً وإستعجاًماً (٣١) .

إن الألاحاح الذى تؤكد المشاعر المتوثبة، والأحاسيس المتجمعة تفرض نفسها من بين كل التراكمات العاطفية التي توالى على الشاعر وبأشكالها ونوازعها حتى اندفعت لتتجمع على هيئة بؤرة وجدانية حادة، تضغط على ارقام السنوات لتجد لحظة مناسبة، أو تاريخاً قريباً، أو فترة معقولة، ولتجعلها الشاهد البعيد أو القريب على الغدر الذى تعرضت له هذه البقايا، وقد أستسلم الشاعر لهذه الظاهرة بوجدان قلق وإيمان غير مستقر ، يتراوح بين الصدق والوهم، وينساب بين الضياع والوجود، وقد أستطاع الشاعر ان يؤكد حياته المتأرجحة من ثنايا الزمن المحدد لهذه الفترة المعتمدة. وكانت متاعبها بادية من لمعان الحروف التي ترسم أبعاد الفترة، فهي عند زهير عشرون حجة (٣٢) في موضع وعام، وعام يتبع العام في موضع آخر (٣٣)، وعند عبيد سنون ذواهب مرة (٣٤)، وعام مرة أخرى (٣٥)، وعند امرئ القيس حجج بغير حساب (٣٦) ويعرفها النابغة بعد سبعة أعوام في حالتين (٣٧) وسنوات غير محدودة أكتلمات عليها منذ ان كان يسكنها قوم ليبد (٣٨)، وعند ربيعة بن مقروم أتت عليها سنتان (٣٩) وبعد ثماني سنوات عفت آثار عميرة بن جعل (٤٠) وهو في هذا التحديد

---

(٣١) - ديوان زهير/ ٢٢٠ وديوان النابغة/ ٢٣٣، ٢ وديوان ليبد / ٢٩٩.

(٣٢) - ديوان زهير / ٧ .

(٣٣) - ديوان زهير / ٢٩٣.

(٣٤) ديوان ليبد / ٩٦.

(٣٥) - ديوان عبيد / ٩٧.

(٣٦) - ديوان امرئ القيس/ ٨٩.

(٣٧) - ديوان النابغة/ ٤٣، ١١٣.

(٣٨) - ديوان ليبد / ٢٩٧.

(٣٩) - المفضليات ١/ ١٧٩.

(٤٠) - المفضليات ٢/ ٥٨ وتنظر الصفحت ٢٠٥، ٢٠٧.



يتناسى الفترات المؤلمة والزمن المرهق، والحياة القاسية، وقد تنتزع منه بعض الهموم الدموع، أو تضطره الذكريات الى أسبال العبرات المتفاوتة في مقدارها تعبيراً عن عمق مأساته، ووحدة شعوره وهو يرقب فترات العمر تنثال ركاما بين كل منعطف مغمور، أو ساحة مبتورة الأعشاب، أو دار مثلمة الأطراف (٤١).

أن ترديد الأفعال ( أقوى ) و ( أقنر ) و ( عفا ) ومشتقاتها، و ( وقف ) و ( قفا ) و ( عرى ) و ( خلا ) وما شاكلها. و ( لمن الديار ) و ( أتعرف رسماً ) وما يجانسها من صيغ . و ( تحمل أهلها ) و ( تبدل حيوانها ) و ( طال عليها ). وما يدور في هذا الباب من مصطلحات، وذكر الزمن الضائع بين الوجود الحقيقي والظل المتنقل تحمل أولاً دلالات الارتباط الأصلية التي تشد الشاعر بأرضه، وتؤكد قدرته الذهنية على متابعة الشكل الحقيقي لهذا الارتباط، لتسلسل هذه المعاني التي يخضعها لعملية التذكير الوجداني الصادق، وأستلهامه الصور اللامعة من بقايا هذا الجزء المتناثر، وجمعه الافكار المتلاحقة التي طافت عبر رحلته الطويلة سلباً وإيجاباً، وبالتالي تنسيق العملية العاطفية تنسيقاً يحمل أمارات القدرة الواعية لاعطاء كل لفظة مكانها، وشحن كل عبارة بما تستحقه من طاقة، واستخدام الظلال المحيطة، والألوان المألوفة، والخطوط المعتادة في التصوير الفني الذي أصبح سمة مقبولة من سمات اللوحة الطليعية التي ينتهي منها الشاعر وقد استكمل أدواته، ولون موجوداته، ونهياً للرحلة الطويلة التي أعد لها أعداداً عاطفياً وفنياً، فالإعداد العاطفي تمثل في النوازع التي أثارها، والعواطف التي بعثتها بقايا الطلل المندثر، والذكريات التي أججت اللامحات البارقة من الماضي الناث، أو الحاضر الضائع . أما الأعداد الشكلية فقد تمثل في هذه الظواهر التي ألحت على كل جزء، ولاحت عند كل ثنية، وتجسدت فوق كل حجر أو حفرة . . ولهذا كانت الديار مبهمة لا يعرفها الأهل، ولا يهتدى إليها السارى إلا بعد لأى ومجهدة. ترودها النعام وتسرح فيها الثيران

(٤١) - أمرؤ القيس/٩، ٩٠، وديوان بشر بن أبي خازم/١٠٠، ١٨٧، وديوان زهير/١٤٨، وديوان ليلى/٣٢٧ والمفضليات/١٧٩.

والبقر . فكانت الحيرة شكلاً من أشكال للصمت ، وكان الوقوف حاجة من حاجات الفناء المنتظر، وكان السؤال لوناً من ألوان التسلية الزمنية الربية، وبين هذه التساؤلات للحائرة، والمظاهر الشكلية اليائسة ، تسيل العبرات، وتفيض الدموع، وبقي هناك الاعداد الفني الذي يشكل حلقة الوصل الواضحة في البناء الشعري، لأنها تشد الأجزاء، وتوصل الفقرات، وتربط بين كل لوحة بما يهيء لها للشاعر من أدوات ، فيستخدم عبارته المألوفة، ( ولقد أسلي الهم ) أو غيرها من الصيغ، متخذاً من الناقة وسيلة لامضاء الهم، وتسلية الحزن، وتبديد المشاعر الحزينة (٤٢) ليتخذ منها جسراً لفظياً ومناسباً ينتقل عليه بناؤه. وتنتقل أشكاله الجديدة لتضع الأسس لبناء لوحة جديدة، تتوزع فيها المفردات على شكل صيغ جديدة يعد لها الشاعر من المواضع ما يجعلها صالحة، ويفرد لها من الأجواء ما يمكنها من أداء مهمتها المنتظرة . . .

---

(٤٢) - ديوان امرؤ القيس/٦٣، وديوان عبید/١٠١، وديوان أبي ذؤاد /٣١٤، وديوان زهير / ٤٧٠، وديوان اوس بن حجر / ١٣٩، ٣٨، وديوان بشر بن أبي خازم، ٨٢، ٣٥، ١١٠، ١٤٥، ١٥٨، ١٦٢، ١٦٨، ٢٤٠ وديوان المثقب العبدی / ١٦٥، وديوان النابغة / ١١٤، ٩٧، ٧٤، وديوان ليبد / ١٢٢، ٧٥، وديوان الاعشى / ١٩٥، ١٤٧، ٣٥٥ .



## هوامش لوحة الطلل

- ١- لمن طلل كالوحي عاف منزله عفا الرمن منه فالرسييس فعاقله وقال:
- لمن طلل برامة لا يريم عفا وخلا له عهد قديم وقلل عبيد:
- لمن طلل لم تعف منه المذائب فجنبا حبر قد تعفى فواهب وقال امرؤ القيس:
- لمن طلل ابصرته فشجاني كخط زبور في عيب يمان وقال عمرو بن معد يكرب:
- لمن طلل بتيهان فجنبد كان عراصة توشيم بررد وقال:
- لمن طلل بالعمق أصبح دارساً تبدل آراماً وعيناً كوانسا وقال لييد:
- ٢- لمن طلل تضمنه أثال فسرحة فالمرانة فالخيال غير نؤي ودمنة كالكتاب وقال:
- لمن الديار بصاحة فحروس درست من الأقفار أي دروس وقال:
- لمن الديار ببرقة الروحان درست وغيرها صروف زمان وقال زهير:
- لمن الديار غشيتها بالقدف كالوحي في حجر المسيل المخلد وقال الحارث بن حلزة:
- لمن الديار عفون بالحيس آياتها كمهارق القرمس وقال عمرو بن معد يكرب:
- لمن الديار بروضة السلان فالرقمتين فجائب الصمان

٣- أتعرف رسم الدار من أم معبد  
أتعرف رسم الدار قفراً منازل  
وقال قيس بن الخطيم:

أتعرف رسماً كاطراد المذاهب  
٤- قال ربيعة بن مقروم:  
أمن آل هند عرفت الرسوم  
وقال المرقش الأكبر:

أمن آل أسماء الطلول الدوارس  
وقال عوف بن عطية:

أمن آل مي عرفت الديار

٥- ينظر الهامش ١/

٦- ينظر الهامش ١/

٧- ينظر الهامش ٢، ١/

٨- ينظر الهامش ١/

٩- ينظر الهامش ٢، ١/

١٠- ينظر الهامش ١/

١١- ينظر الهامش ٣/

١٢- قال طرفة:

وبالسفح آيات كأن رسومها

١٣- ينظر الهامش ١/

١٤- ينظر الهامش ٢/

١٥- قال لبید:

أو مذهب جدد على الواحد

١٦- حتى عفاها صيت رعله

وقال عبيد:

يا دار هند عفاها كل هطال

نعم فرمأك الشوق بعد التجلد  
كجفن اليماني زحرف الوشي مائله

لعمرة وحشا غير موقف راكب

بحجران قفراً أبت أن ترمي

ينخط فيها الطير قفر بسابس

بحيث الشقيق خلاء قفارا

يمان وشته ريلة وسحول

من الناطق المبروز والمختوم  
داني النواحي مسبل وابـل

بالجو مثل سحيق اليمنة البالي

وقال بشر بن أبي خازم:

عفا رسم برامة قائلع  
عفاها كل هطال هزيسم

وقال بشر:

أتعرف من هنية رسم دار  
ومنها منزل يبراق خبت  
أرب على مغانيها ملث

وقال النابغة:

أرسماً جديداً من سعاد تجنسب  
عفا آيه ريع الجنوب مع الصبا

وقال النابغة:

داراً تعفت لا أنيس بجوها  
قفت عليها فأضحل طولها  
وقال زهير:

وغيث من الوسي حو تلاعه  
وقال:

قف بالديار التي لم يعفها القدم  
١٧- قال طرفة:

لعبت بعدي السيول به  
وقال عمرو بن معد يكرب:

لعبت بها هوج الرياح وبدلت  
وقال لبيد:

دمن تلاعبت الرياح برسمها

فكثبان الحفير إلى لقاع  
يشبه صوته صوت البراع

بخرجي ذروة فإلى لواها  
عفت حقياً وغيرها بلاها  
هزيم ودقه حتى عفاها

عفت روضة الأجداد منها فيثقب  
وأسحم دان مزنه منصوب

إلا بقايا دمنة وأوادي  
هوج الرياح وديمة الأمطار

أجابت روايه النجاء هواطله

بلى وغيرها الأرواح والديم

وجرى في رونسق رهمه

بعد الانيس مكانس الثيران

حتى تنكر نويها المهذوم

وقال عميرة بن جعل:

فلم يبق منها غير نؤي مهلم  
وغير خطوبات الولاثد دعدعت  
وقال زهير:

لعب الرياح بها وغيرها  
وقال بشر بن أبي خازم:

لعبت بها ريح الصبا فتكرت  
١٨-أهاجك من أسماء رسم المنازل  
أربت بها الأرواح حتى كأنما  
وقال:

أمن ظلامه الدمن البوالي  
تعاورها السواري والغوادي  
وقال:

أهاجك من سعداك مغنى المعاهد  
تعاورها الأرواح ينسفن تربها  
وقال زهير:

غشيت الديار بالبقيع فتهدم  
أربت بها الأرواح كل عشية  
١٩-ينظر الهامش / ١٨.

٢٠-تبدل بعدي من سليمي وأهلها  
وقال:

بدلت منهم الديار تعاما  
وظباء كأنهن أباريق

وغير أوار كالركي دفان  
بها الريح والأمطار كل مكان

بعدي سواني المور والقطر

إلا بقية نؤيها المتهدم  
ببرقة نعي فروض الأجاول  
تهاوين أعلى تربها بالمناخل

بمرفض الحبي الى وعال  
ومما تدرى الرياح من الرمال

بروضة نعي فذات الاسود  
وكل ملث ذي أهاضيب راعد

دوارس قد أقوين من أم معبد  
فلم يبق إلا آل خيم منضد

نعاما ترعاه وأدماً ترائكا

خاضبات فرجين خيط الرثال  
لجين تحنو على الأطفالال

٢١-عهدت بها حياً كراماً فبدلت  
تري كل ذيبال يعارض ربرباً  
يثرن الحصى حتى يياشرون برده  
٢٢-لا أرى إلا النعام بسـه  
قال لييد:

خناطيل آرام الظباء المطاقل  
إلى كل رجاف من الرمل هائل  
إذا الشمس مجت ريقها بالكلاكل  
كالأماء أشرفت حزمه

تحمل أهلها إلا غراراً  
وخيطة من خواضب مولقات  
تحمل أهلها وأجد فيها  
وقال:

وعزفاً بعد أحياء حلال  
كان رثالها أرق الإفال  
نعاج الصيف أخبية الظلال

خللت ولم يخلد بها من حلها  
والخاذلات مع الجآذر خلفه  
وقال:

وتبدلت خيطة من الأحدان  
والأدم حانية مع الغزلان

ليس فيها ما إن يبين للسا  
والعواطي الأدم السواكن بالسلان منها الاحاد والآجال  
لوينظر هامش رقم (٢٠)  
قال عبيد:

ديارهم إذ هم جميع فأصبحت  
قليلاً بها الاصوات إلا عوازفاً  
٢٣-ينظر هامش (٢٢) الفقرة الثالثة والرابعة والفقرة الثانية من هامش (٢٠)  
٢٤-دار لها عين النعاج رواتعاً  
وقال زهير:

بسابس إلا الوحش في البلد الخالي  
وإلا عراراً من غياهب آجال  
تقرر مساربها مع الآرام

بها العين والارام يمشين خلفه  
الهومش ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠  
٣١-وقفت بها رآد الضحاء مطيتي  
فلما رأيت أنها لا تجييني

واطلاؤها ينهضن من كل مجثم  
أسائل أعلاماً بيضاء قردد  
نهضت إلى دجناء كالقمح جلعده



وتنظر الفقرة الأولى من هامش (٢٧)

فأستعجمت دار نعم ماتكلمنا

وتنظر الفقرة الثالثة من هامش (٣٠)

٣٢-وقفت بها من بعد عشرين حجة

٣٣-عفا عام حلت صيفه وريبعة

٣٤-كان ماأبقت الروامس منه

٣٥-قد جرت الريح به ذيلها

٣٦-أنت حجج بعدي عليها فأصبحت

٣٧-توهمت آيات لها فعرفتها

وقال:

اسائل عن سعدي وقد مر دونها

٣٨-دمن تجرم بعد عهد أنيسها

٣٩-وقال ربيعة بن مقروم:

تحال معارفها بعدما

٤٠-الا يا ديار الحي بالبردان

٤١-وقوفاً بها صحبي علي مطيهم

وإن شفائي عبرة إن سفحتها

وقال:

ذكرت بها الحي الجميع فهيجت

فسحت دموعي في الرداء كأنها

وقال بشر بن أبي خازم:

ذكرت بها سلمى فظلت كأنني

فأسبلت العينان مني بواكف

والدار لو كلمتنا ذات اخبار

فلأيا عرفت الدار بعد توهم

دعام وعام يتبع العام قابسل

والسنون اللواهب الاول

عاماً وجون مسبل هاطل

كحش زبور في مصاحف رهبان

لسته أعوام وذا العام سابع

على حجرات الدار سبع كوامل

حجج بخلون حلالها وحرامها

أنت سستان عليها الوشوما

خلت حجج بعدي لهن ثمان

يقولون لا تهلك أسي وتجمل

وهل عند رسم دارس من معول

عقايل سقم من ضمير وأشجان

كلى من شبيب ذات مسح وتهتان

ذكرت حبيباً فاقدأ تحت مرمس

كما أنهل من واهي الكلى متبجس

وقال بشر:

ذكرت بها الحي إذ هم بها      فأسبلت العين مني سجاما  
وقال زهير:

كأن عيني وقد سال السليل بهم      وعبرة ما هم لو أنهم أمم  
غرب على بكرة أو لؤلؤ قلشق      في السلك خان به رباته النظم  
وقال لبيد:

غشت ديار الحي بالسبعان      كما البدر فالعينان تبتدران  
وقال ربيعة بن مقروم:

وذكرني العهد أيامها      فهاج التذكر قلباً سقيماً  
ففاضت دموعي فنهتها      على لحيتي وردائي مسجوماً

٤٢-تنظر الهوامش ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤،

١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، من لوحة الناقة.





## لوحية الناقة

تشكل الناقة عند الشاعر الجاهلي بشكلها المتكامل، وامتدادها الكبير، النموذج الحسي للأبعاد الهندسية التي كان يحسها في هيكلها، ويشاهدها في خطواتها الجريئة وهي تقطع المفازة الموحشة، والبيداء الشاسعة، لا يداخلها الكلال، ولا يتسرب الى أعضائها التعب. ولهذا ظلت لوحتها في ذهنه تحمل رمزاً خالداً، يعلوه الإعجاب في أغلب الأحيان، ويتحول عند الآخرين الى حيرة عقلية مذهلة، لما تراكم في أذهانهم من إحساس عميق بالإعجاب، وشعور غامر بمظاهر القدرة الخلاقة التي يمتلكها هذا الحيوان النادر.

ان الاوصاف الكثيرة التي يزخر بها الأدب الجاهلي، والتي شغلت من القصيدة العربية أمكنة عريضة، تعطي المدلول الفني الذي استنفد قدرات الشعراء وحملهم على الإفاضة والتطويل، وترك الخيار الذهني لمد أبعاد أوصافهم، وهم يتحدثون عنها، حتى جعلوا من امتداد صورتها جسراً فنياً تتسلسل عبره عشرات الصور للمدوح، أو الموصوف، أو المهجوع، وكانت أحاديثها، وما يصلحها من أشكال وما يتداخل فيها من عناصر القوة والجرأة والسرعة رموزاً توحى بالأشكال التي كان للشعراء يريدون التعبير عنها، أو يجدون فيها تقارباً ذهنياً يجمع بين الصورة الحقيقية والمستوحاة، وهذا يعني أن الناقة لم تشغل بشكلها وأوصافها حيزاً من القصيدة فقط، وإنما كانت تمثل محتوى فكرياً تتحدد من خلال أوصافها أوصاف الشعراء، وتتجسد من ثنايا حديثهم عن

قدراتها افكارهم وهي تنطلق بصيغها المختلفة لتجد مكانها المحدد، وموضعها المناسب.

وقد أدرك الشاعر الجاهلي هذه النزعة الذهنية، وأدرك معها المدلول الشعري الذي يمكنه من هذا الاستخدام، فكان اهتمامه منصّباً بكل أشكاله حول الأُطر الشكلية، والأبعاد الهندسية التي تتمثل في طولها وامتدادها وارتفاعها، والمدرسة من خلال التلاؤم والتناسق الملموس من المقارنة التي كان يعقدها بشكل بسيط في بعض صورته، وبشكل معقد في بعضها الآخر، وكذلك من خلال الاستشهاد الواقعي لطبيعة حياتها، وكانت قدرات الشعراء والتفانياتهم الشعرية تبرز بهيئة متميزة من خلال هذه المقارنات والاستشهادات، لأنها في كثير من الأحيان تحدد حركة الشاعر وفق الصيغ اللفظية المستخدمة وبالتالي تضعه في المكان الذي يستحقه بين معاصريه.

وكان النقاد القدامى يدركون هذه الصلة لتحديد مركز الشاعر وطبقته مستندين الى المقاييس الواعية، والإستخدام الجيد للصور المألوفة بكل جوانبها والاحكام النقدية الصائبة.

وقد تمثل إدراك الشاعر هذا في الامتداد الفني، أو الإيصال التعبيري الذي استخدمه بعد انتقاله المباشر من حديث العلل الحزين، وما رافقه من عبرات ساخنة، ومشاعر ملتهبة، وذكرىات عزيزة أثارها المكان المقفر، والهيبا التزوع الحاد الذي يشعر به الانسان وهو يستعيد الماضي، والتمسك الشديد الذي يحرص عليه وهو يودع عقوداً زمنية حية.

وكما استطاع الشاعر أن يتمثل الحزن بصورته الواعية، ويستعيد الزمن الخالي ببعده الوقاء وتدفعه الشعوري، فقد استطاع أن يبدد تلك المشاعر بأستمالة فكرية ناجحة، وأنسياب تصويري ملموس وعبر ثقلات فنية سليمة، ومرتكزات أسلوبية مدروسة، إتفق على استخدامها عند الحاجة، واستطاع أن يتمسك بها في الوقت المناسب. وفي ظل هذا الإستخدام المنظم، والإلتزام المدروس، كان ينهي وقفته عند الطلل، ويبدأ رحلته الصحراوية المرسومة، متخذاً من الناقة

الطلل

وسيلة لإمضاء الهم، وتسلية الحزن، وتبديد المشاعر المؤلمة، وجسراً يستطيع استخدامه للوصول الى غايته بعد أن يجتاز المصاعب، ويقتحم المخاوف ولهذا كانت تسلية الهم بجسرة، أو بناجية، أو بذات لوث، أو غيرها من الموصوفات التي تتم بواسطتها الصورة، وتتكامل أبعاد اللوحة التي أرادها الشاعر أن تجمع بين التسلية والقدرة على تبديد الحزن. والشاعر يحرص على هذه الصياغة في نقلاته هذه، لأنه يعتبرها جسراً لفظياً موفقاً في إيصال الغاية، وإنجاح المهمة، وربط الأجزاء التي التزم بها وهو يعالج الموضوع، حتى أصبحت تقليداً يلتزم وبناءً فنياً يحتذى، عند مباشرة الموضوعات التي يناسبها هذا الالتزام، ويفرضه عليها هذا البناء الشعري المعروف.

فناقة امرئ القيس التي تسلي همه جسر ذمول (١)، وناقة عبيد التي تسلي همومه حين تحضره جسر شمالال (٢)، ويفرج أبو دؤاد همه بذات صبر وصلابة وشدة (٣)، ويسلي زهير همه بجسر تنجو نجاها الا حلري (٤) أما أوس بن حجر فيسلي الهم بجسر ذات سنام عظيم تارة (٥)، وبجسر غير حرون تارة أخرى (٦)، ويضفي بشر بن أبي خازم على ناقتة أكثر من صفة، ويمنحها أكثر من مزية، فهو يسلي همه حين يعود بنجاها صادقة الهواجر (٧)، وبإدماة من سر المهاري (٨) وبحرف (٩) وبناجية (١٠) وبذات لوث (١١) وبجسر (١٢)

(١) - ديوان امرؤ القيس / ٦٣.

(٢) - ديوان عبيد / ١٠١.

(٣) - ديوان أبو دؤاد / ٣١٤.

(٤) - ديوان زهير / ٢٧٠.

(٥) - ديوان أوس / ٣٨.

(٦) - ديوان أوس / ١٢٩.

(٧) - ديوان بشر / ٣٥.

(٨) - ديوان بشر / ٨٢.

(٩) - ديوان بشر / ١١٠.

(١٠) - ديوان بشر / ١٤٥-١٥٨-١٦٢.

(١١) - ديوان بشر / ١٦٨.

(١٢) - ديوان بشر / ١٧٩.

ويشارك المثقب (١٣) بشر بن أبي خازم في وصفه لناقة شديدة لاترغو (١٤)، وبنجاء صادقة (١٥) وتقوى ناقة ليبد على صرم جبال الهموم إذا تحضرته وهي ناجية (١٦) أو حرف أضر بها السفار (١٧) وناقة الأعشى التي تسلي همه جسرة تمضي مسترسلة في سيرها (١٨) وعافر لم يذهب بعزمها الحمل والرضاع (١٩) ومكترة اللحم وقد ادخرته للرحلة (٢٠).

وتتفاوت قدرات الشعراء في استخدام هذه الصياغة، لارتباطها المحكم بطبيعة الغرض الذي أعد الشاعر له القصيدة، وبطبيعة الأسلوب الشعري والبناء الفني الذي عود الشاعر نفسه عليه.

والشعراء في هذا الجسر اللفظي يصرون على استخدام العبارات.. (أسلي) و(الهموم) و(تحضرني) و(يمضي) و(احتضار) و(جسرة) و(ناجية) و(حرف) ومشتقات هذه الألفاظ التي تشكل جزء من المعجم اللفظي لهذه اللوحة، وتكاد تكون هذه الألفاظ الصيغ المستخدمة في هذا الجسر، وهي تأخذ شكلاً متسلسلاً لا تقدم فيه اللفظة على سابقتها وإنما ينتظمها التوافق البنائي للهيكل الشعري المؤلف إن تسلية الهم التي ينشدها الشاعر تمثل حاجة ملحة تجرع غصصها، وادرك آلامها، بعد أن تصاعدت في نفسه لواعج البعد، ولهذا كانت غالبية على أسلوبه مقترنة بالهم تارة، والهموم تارة أخرى وقد تشدد عليه هذه الحاجة اشتداداً جارفاً، فيميل إلى استخدام الفعل الطلبي (فسل الهم).. وكأ أنه كان يريد أن يزيل

(١٣) - ديوان المثقب / ١٦٥.

(١٤) - ديوان النابغة / ١١٤، ٧٤.

(١٥) - ديوان النابغة / ٩٧.

(١٦) - ديوان ليبد / ٧٥.

(١٧) - ديوان ليبد / ١٢٤.

(١٨) - ديوان الأعشى / ٣٥٥.

(١٩) - ديوان الأعشى / ١٤٧.

(٢٠) - ديوان الأعشى / ١٩٥.

الهم بقوة آنية محققة، تحقق له هذه الصيغة، وقد تمثلت هذه الصياغة عند النابغة (٢١) وزهير (٢٢) وبشر (٢٣) وأمرئ القيس (٢٤) وعلقمة (٢٥) وأوس (٢٦). أما صيغة الحال أو الإستقبال التي كان يستخدمها الشعراء من هذا الفعل (أسلي) و(يسلي) و(تسلي) و(تسليك) فهي نموذج آخر من نماذج التفريع التي كان الشاعر يميل إلى استخدامها ليدافع بها أستار الهموم التي حضرته.. أقول حضرته لأنه كان يؤكد هذا الفعل فالمتلمس يتناسى الهم عند احتضاره (٢٧)، وطرفة يمضي الهم عند احتضاره (٢٨) وبشر يتناساه عند احتضاره (٢٩) وعبيد يسلي همومه حين تحضره (٣٠) وليبد يصرم حبال الهموم إذا حضرته (٣١).

لقد أعد الشاعر البداية التي ارتفعت فيها لوازم الهموم، وتسربت من ثناياها بوادير الأحزان، أعد ناقة جسرة (سبطة، طويلة)، جسورة على السفر، تنأى عندها الهموم، وتضع فوق رحلها بقايا الأحزان انتقى لها هذه الصفة الصالحة، لتتفق والصورة التي أعدها لها، ولتكون قادرة على أداء المهمة الثقيلة التي أوكلها لها. أو ناجية (سريعة) تذهب بكل ما اعتراه من هم. صفتان كريمتان إختارهما الشاعر الجاهلي لهذه الناقة حتى تتناسب مع الشحنات الحزينة التي

(٢١) - ديوان النابغة / ١١٤، ٧٤.

(٢٢) - ديوان زهير / ٢٧٠.

(٢٣) - ديوان بشر / ١٦٨، ١٥٨، ١٤٥.

(٢٤) - ديوان أمرئ القيس / ٦٣.

(٢٥) - ديوان المفضل / ١٩٢، ٢.

(٢٦) - ديوان أوس / ٣٨.

(٢٧) - ديوان المتلمس / ٣٢٠.

(٢٨) - ديوان طرفة / ١٠ (لبدن).

(٢٩) - ديوان بشر / ١٩٥، ٨٢.

(٣٠) - ديوان عبيد / ١٠١.

(٣١) - ديوان لبيد / ٧٥.



أخذت بأوصال قلبه ونفسه، وملكته عليه وحدته وسط هذه الصحراء التي سيدخلها مرغماً بعد حالة الذهول الطللي..

إن فكرة الشاعر لا تقف عند حد تمضية الهم أو تسليته إذا حضر، وإنما تمتد إلى الوسيلة التي ينتقيها لتبديد هذه الهموم وإزالتها وما يضيفه على هذه الوسيلة والشعراء يختلفون في تحديد أبعاد هذه الصورة، لأنهم يمنحونها من وسائل الصبر والسرعة والشدة ما يجعلها تقوى على قطع هذه المفازة دون كلل، فهي (ذمول) تقطع ما انخفض من الأرض وأطمأن. بعيدة بين المنكبين، ترى عند مجرى الضفر هراً مشجراً، يتطاير الحصى باخفاقها، ويتفرق إلى كل جهة لشدة سيرها، حتى إذا سمعت صليل الحجارة وهي ترتطم ببعضها شعرت بأن صوتاً شبيهاً بأصوات الدراهم يرتفع (٣٢)، أو هي محتالة تقطع نصف النهار بضرب من السير يتراوح بين البطيء والسريع، ادخرت لحمها المكتنز للرحلة الطويلة المتعبة (٣٣)، أو هزيلة لما تكلفته من سير شديد (٣٤)، أو ناجية يثبط نسعها كصيرير الفتاة المشوية على النار، لم يبق منها التعب والتهجير إلا قوائم كأعمدة الصفصاف، وقد سقط نعلها لكثرة ما نقت بيديها ورجليها من الحصى (٣٥)، أو ناجية تضرب من النشاط بذنبها في السير يميناً وشمالاً، وترتفع وتسرع في السير بخفة قوائمه، غليظة لحم الوجنة، صلبة شديدة، عظيمة الجنين (٣٦)، ولو تتبعنا النماذج التي عرضنا لها لوجدنا الشعراء يسهبون في أوصافهم، ويستطردون أستطرادات غريبة في أحاديثهم، وهي في معظمها تنحصر في الصفات التي تؤكد قوة هذه الناقة، وشدة مقاومتها لعوارض الصحراء وسرعتها في قطع مسافاتهما، وفي كل صفة من هذه الصفات تتجلى براعة الشاعر الذي

(٣٢) - ديوان أمري القيس / ٦٣-٦٤.

(٣٣) - ديوان عبيد بن الأبرص / ١٠٢.

(٣٤) - ديوان أي دؤاد / ٣١٤.

(٣٥) - ديوان بشر / ١٤٦، ١٦٢.

(٣٦) - ديوان بشر / ١٥٨.

يمنح هذا الموصوف ما يجعله أكثر قدرة على السير، وأشد مقاومة لما يعترضه من مصاعب، وأخف سرعة في الوصول الى المكان المحدد له.

وقد وجد الشعراء في هذه الفسحة المحصورة بين تسلية الهموم والإنتقال الى الغرض المرجو من القصيدة مجالا فسيحا لعرض ما عندهم من براعة، موزعة على استحداث الصور المتحركة وإبراز الأشكال التي تستكمل بها جوانب هذه الصورة، ولكنها في سعتها المترامية لاتخرج عن الأشكال الشعرية المتفق عليها، وإن كانت أبعادها تقصر أو تطول، وأوصافها تمتد وتنكمش، مراعية بذلك الصلة التي تربط الشاعر بالغرض، أو للشاعر بالدوافع الحقيقية التي دفعته الى هذه الأوصاف وفي إطار هذه الفسحة كانت تلوح أشكال الحيوانات القوية والسريعة التي تشبه بها الناقة، وهي تأخذ صورة الأشكال المرسومة، وتلبس هيكل الأوصاف المتعارف عليها، وتخضع لبراعة الحركات الموزعة بين شتيم أحقب وحمار وحشي في بطنه بياض (٣٧) وثور وحشي موشى القوائم (٣٨) وحمار وحشي قد قرح (٣٩) وأخدرى مفرد (٤٠) وحمار غليظ (٤١)، وثور هائج (٤٢) وثور وحشي ناشط (٤٣).

إن الحديث الذي يبدأه الشاعر—وهو يتحدث عن ناقته—ينحصر بين عبارة «ولقد أسلي الهم حين يعودني» أو ما يجانس هذه العبارة، وبين تشبيه الناقة بأحد الحيوانات القوية، وفي هاتين الحاصرتين تنبسط فكرة الشعراء المنبعثة من رسم الصورة الكاملة لهذه الناقة التي تطرد الهموم، بعد أن تعالت وتبدد أحزانهم

(٣٧) — ديوان بشر / ٣٥.

(٣٨) — ديوان بشر / ٨٢.

(٣٩) — ديوان النابغة / ١١٤.

(٤٠) — ديوان زهير / ٢٧٠.

(٤١) — ديوان النابغة / ٧٥.

(٤٢) — ديوان لبيد / ١٢٤.

(٤٣) — ديوان لبيد / ٧٦.

بعد أن ضاقت بها نفوسهم، وهم يقفون على الطلل المنذر، ويستلهمون الماضي الصامت من أحاديث الحفر المتباعدة، ومدافع المياه المهلعة..

لقد كانوا حريصين على حسن الانتقال بين فقرات الموضوع، وكانوا حريصين على تسلسل الصيغ الشعرية بصورة منتظمة وكانوا حريصين على امتداد الفكرة امتداداً منطقياً ومقبولاً لا يعتوره التآزم اللفظي المضطرب ولا تشوّه حقيقة الخواطر المرتجلة التي تصفع وجه القصيدة حتى تبدو هيكلًا متناثرًا إن انسياب الصورة الشعرية للناقة بشكل موحد، تدل على وجود اتفاق في هذا الشكل واتفاق موضوعي لهذه المعالجة، واتفاق أسلوب في هذا التسلسل الذي تستخدم فيه الأفعال بأشكال لا تقبل التقديم والتأخير، وأن الارتباط الشعري الذي يحسه الشاعر وهو يتحدث عن هذا القسم من القصيدة يدل على أن الوحدات الشعرية التي تشد هذا الجزء بغيره من الأجزاء محكمة الربط، متينة الشد، موصولة الأواصر، حتى تكاد ملامحها تذوب عند عتبة التداخل الموضوعي لكل لوحة من اللوحات. وهذا ما يجعل اللوحة متكاملة، تتألف أجزاءها تألفاً صورياً مقبولاً، وتتفق أبعادها اتفاقاً فنياً سائماً.



## لوحة الناقة

- ١- قدع ذا وصل الهم عنك بجسرة
- ٢- وقد أسلي همومي حين تحضرنني
- ٣- وقد تفرج همي ذات معجزة
- ٤- دعها وصل الهم عنك بجسرة
- ٥- فدعها وصل الهم عنك بجسرة
- ٦- ولقد أربت على الهموم بجسرة
- ٧- وقال بشر بن أبي حازم:

ولقد أسلي الهم حين يعودنني  
٨- وقال:

وقد أتتني الهم عند احتضاره  
بأدماء من سر المهاري كأنها  
٩- وقال:

حرف مذكرة كأن قتودها  
وقال:

وقد أمضي الهموم إذا اعترتني  
١٠- وقال:

فسل طلابها وتمز عنها  
وقال:

فسل همك عن سلمى بناجية  
وقال:

على أن قد أسلي الهم عني  
١١- وقال:

فسل الهم عنك بذات لوث

ذمول إذا صام - النهار - وهجرا  
بجسرة كعلاء العيسن شمالا  
تنضو المطي إذا ما ضمها السفر  
تنجو نجاء الأخلوي المفرد  
عليها من الحول الذي قد مضى كثر  
عيرانة بالردف غير لجون

بنجاء  
ننجا صادق الهواجر ذعلب

إذا لم يكن فيه لذي اللب معبر  
بخرية موشي القوائم مقفر

أحق  
بعد الكلال على شتيم حقب

بحرف كالمولعة الشناع

بناجية تخيل بالرداف

خطارة تغلي في السبب القذف

بناجية من الأدم العتاق

صموت ما تخونها الكلال

١٢- قال:

لولا تسلي الهـم عنك بجسرة

١٣- قال المثقب العبدى:

فـل الهـم عنك بذات لـوث

١٤- فـل الهوى واستحمل الهـم عـرماً

وقال:

فـل الهوى واستعمل الهـم عـرماً

١٥- ولقد أسـلي الهـم حين تنوبـي

١٦- وكنت إذا الهـموم تحضرتـي

صرمت حبالها وصدرت عنها

١٧- لولا تسليك اللبـانة حـرة

١٨- فدعها وسل الهـم عنك بجسرة

حرف أضـر بها السفار كأنها

١٩- وقد أسـلي الهـم حين اعترى

٢٠- وقد أقـري الهـموم إذا أعترتـي

٢١- ينظر هامش ١٤/

٢٢- ينظر هامش ٤/

٢٣- ينظر هامش ١٠، ١١، ١٢

٢٤- ينظر هامش ١/

٢٥- قال علقمة:

فدعها وسل الهـم عنك بجسرة

٢٦- ينظر هامش رقم ٥/

٢٧- وقد أتـاسى الهـم عند احتضاره

٢٨- واني لامضي الهـم عند احتضاره

٢٩- ينظر هامش رقم ٨/

عـرانة مثل الفـنيق المـكرم

عـذافرة كـطـرقة القـيسون

خـروساً بـحـاجاتي نـحب وتـعـب

تـخب بـرحلي قـارة وثـاقـل

بـنجاء مـضـطـلع السـرى مـوار

وـضـنت خـلة بـعد الوـصال

بـناجـية تـجـل عـن الكـلال

حـرج كـأحـناء الغـيـط عـقيم

تـريد فـي فـضل الزـمام وتـغـتـلي

بـعد الكـلال مـسـدم مـحـجـوم

بـجـسرة دوسـرة عـاقـر

عـذافـرة مـضـرة عـقامـا

كـهـمك فـيها بـالـرداف حـبيب

بـناج عـليه الصـيـعـرية مـكـدم

بـعـوجـاء مـرقال تـروح وتـغـتـدي

عرمسا  
نخب

مضيرة

٣٠- ينظر هامش رقم/٢

٣١- ينظر هامش رقم/١٤

٣٢- بعيدة بين المنكبين كأنها

تطير ظران الحصى بمناسم

كان الحصى من خلفها وأمامها

كان صليل المروحين تطيره

٣٣- زيافة يقتود الرجل ناجية

مقدوفة بلكيك اللحم عن عرض

٣٤- ينظر هامش رقم/٣

٣٥- فأبقى الأين والتهجير منها

تخر ناعها ولها نفسي

وقال:

على أن قد أسلي المهم عني

عذافرة يثط النسع فيها

٣٦- فسل همك عن سلمى بناجية

وجفاء مجفرة الجنين عاسفة

٣٧- ينظر هامش رقم/٩

٣٨- ينظر هامش رقم/٨

٣٩- كأني شددت الرجل حين شدته

٤٠- ينظر هامش رقم/٤

٤١- كأن قتودي والنسوخ عذابها

٤٢- لولا تسليك اللبانة حرة

٤٣- كأخنس ناشط جادت عليه

تري عند مجرى الصفر هراً مشجراً

صلاب العجى ملثومها غير أمعرا

إذا نجلته رجلها خذف أعسرا

صليل زيوف ينتقدن بعقورا

تغري الهجير بتبغيل وارقال

كمفرد وحد بالجو ذيال

شجوباً مثل أعمدة الخلاف

من المعزاء <sup>مثل</sup> حصى الخلاف

بناجية من الأدم العتاق

إذا ماخب رقرق الرقاق

خطارة تغتلي في السبب القذف

لكل خرق مخوف غير معتسف

على قارح مما تضمن عامل

مصل يباري العون جأب معقرب

حرج كأحناء الغبيط عقيم

ببرقة واحف احدى الليالي



## لوحة الصيد

تشغل لوحة الصيد في القصيدة الجاهلية مكاناً عريضاً، وتشكل أبعادها المتحركة تناسقاً فنياً ملوناً من خلال الملامح المشرقة التي يوحى بها، أو يعبر عنها الشاعر الجاهلي، لأنها لوحة متحركة وصورة لامعة يهيء لها من الوسائل ما يضمن تألقها، ويغني مضمونها، ويجعلها جزءاً فنياً مقبولا، والشاعر الجاهلي يدرك ما تحركه هذه الصورة في نفسه من مشاعر، وتثيره من نوازع وجدانية أصيلة، ولهذا كانت أنفعالاته تلوح من ثنايا الصور المعروضة، وتقدراته الفنية تبرز من بين الحركات السريعة المتلاحقة التي تمتليء بها دقائق اللوحة. والشاعر يؤدي مهمة الفنان أداءاً موفقاً في تركيز ألوانه وتحديد الأبعاد الهندسية لكل حيوان يريد التحدث عنه من خلال أوصافه ومن خلال المناظر الحادة التي يبرزها بدقة متناهية. ويقف بين زحمة المشاعر التي تملكه موقف الرسام البارع والمتابع الحذر، لدفقة الموجات الحسية المتصاعدة وهي تصور الصيد وقد تحفزت كل حواسه، وتوثبت كل أعضائه لتؤدي دورها المرسوم في المعركة المعدة، وتنتهي بالشكل الذي وضعه الشاعر مسبقاً منذ الخط الأول في رسم اللوحة.

إن هذه اللوحة الشعرية التي أخذت شكلها المحدد في القصيدة الجاهلية تمثل النقطة المتحركة والمنعطف الفني الذي يشد أطراف القصيدة، ويوحد بين أجزائها، وهي الجسر الذي تعبر من خلاله مشاعر الشعراء، وتتكشف أحاسيسهم

لتصب في المجرى الفني الذي قدم له الشاعر بما مهد لهذه اللوحة لأن تأخذ شكلها المتناسق وبعدها الفني في إطار القصيدة العربية .

والصورة عند الشعراء تأخذ شكلين متباينين، تتحدد أجزاؤهما وفق القدرات التي يؤديها الشاعر وهو يتناول الصورة، أو يعالج الموضوع وربما توقف امتداد الصورة على الصلة الوثيقة التي تربط بينها وبين المجرى الشعري الذي يريد أن يتحدث عنه، أو الكثافة الموضوعية التي تدفع الشاعر لاداء هذه المهمة، فهي صورة مختزلة باهتة عند بعض الشعراء، حتى تكاد تضيع في زحمة الصورة التي تزخر بها القصيدة والتي حاول الشاعر أن يحشد لها في أدائه، وهي صورة عريضة ومتسعة عند بعض الشعراء، لأنها تأخذ أبرز الملامح في القصيدة تستحوذ على أرق المشاعر التي تتجاوبت في نفسه، وهو يعد لهذا الحدث الفني أو ينتقي للصورة الوجدانية البارزة ما يقدر على اعداده ، متزعاً الأشكال الموحية والعبارات المناسبة، والألوان القادرة على التعبير .

والشاعر في كل جزء من أجزاء القصيدة يقع تحت قبضة رؤياه الشعرية، ويخضع لنمط اسلوبي معين يمارس من خلاله المنهج الذي أصبح يسلكه. حتى أصبح بإمكان الباحث أن يحدد هذه الرؤيا، ويحدد النمط الأسلوبي، ويحدد القالب الشعري المستخدم في رسم جوانب هذه الأجزاء عند كل شاعر، وقد اختص كل شاعر من الشعراء بهذه الميزة، وعرفت عنده الفاظ معينة اقتصرت عليه، وصور شعرية وتراكيب لفظية اقترنت به .

فناقة لييد التي يشبهها بالثور، تشك صفاحها (الكلاب) بالروق شزراً (١) في لوحة وفي لوحة أخرى يقول في وصف هذا الثور، فحمى مقاتله وذاد بروقه شزراً (٢) والليالي التي تغطي هذا الثور ليالي تغيب فيها النجوم (٣) وحمرة

(١) - ديوان لييد / ٧٩

(٢) - الديوان / ١٤٥ .

(٣) - تنظر الصفحات / ٦٩، ١٤٣، ٣٠٩، ٣١٠ من الديوان.



الوحشية ينجرّد نسيلاً (٤) وفي شهور الصيف تقل المياه التي تردّها (٥) وأشكال لفظية أخرى تنضح لمن يلدّق في صورهِ، وحمار ربيعة بن مقروم يورده ولون الليل داج (٦)، ويورده في لوحة أخرى مع ضوء الصباح (٧) والقانص في لوحته الأولى من (أبو عامر) وفي الثانية من بني جلان، والسهم الذي يرسله في اللوحتين (حشر) دقيق وهو في هذه الأجزاء الثلاثة يستخدم الفعل (أورد) ثم يجعل الصياد منتظراً عند العين ليسدد هذا السهم الدقيق.. ومثلها بشر بن أبي خازم الأسدي الذي يستخدم في صورتين من صور الثور الألفاظ الآتية: (موشى) و(تضيفه إلى ارطاة حقف) مرة (وبات في حقف ارطاة) مرة أخرى (وكأنه كوكب يقد)، و(كأن نصعاً يلوح) و(باكره مع الإشراف غضف) و(فاجأته غضف نواحل) (٨).

والشعراء عامتهم يقعون تحت تأثير ظاهرة أسلوبية معينة، يستعينون في كثير من الأحيان ببعض الجمل والعبارات التي تميز بعضهم عن بعض، ولكنهم في الواقع يستمدون من مستودع واحد، ويستلون عباراتهم من معين محدود، ولكن هذا المستودع أو المعين لم يحل دون تقديم الصورة الجيدة واللوحة الفنية البارعة والفكرة الغنية بمعطيات الخصب الشعري النابه. وهذه الحقيقة تنضح من خلال النماذج الشعرية المتعددة التي أستخدمها الشعراء في قصائدهم.

ويمكن فرز لوحة الصيد إلى لوحتين منفصلتين تتخذ كل لوحة منهما شكلاً متميزاً وتحدث عن أشكال متشابهة وتستخدم أسلوباً مخططاً له، ونهجاً مرسومًا تتحدد من خلاله أضواء الصورة، وتنضح الرؤيا الشعرية المقصورة. تتمثل اللوحة الأولى في صورة الناقة التي تشبه بالثور الوحشي أو البقرة

(٤) - تنظر الصفحات / ٢٣٧، ١٢٧.

(٥) - تنظر الصفحات / ٢٣٥، ١٢٦، ٨٢.

(٦) - المفضليات ١/ ١٨٧.

(٧) - المفضليات ١/ ١٨٠.

(٨) - تنظر الصفحات / ٥٦، ٥٥، ٥١ من الديوان.



الوحشية، وهي لوحة تبدأ بعد حرف التشبيه مباشرة (الكاف وكأن) أو تشكل هذه النقلة عند الشاعر الجسر التشبيهي الذي يمر منه الى بداية الصورة التي يريد وضع خطوطها، لأنه كان قبل نقلته يتحدث عن ناقته، ونذكر أن يكون الحديث عن الجمل والثور أسفع ملمع الخدين (٩) أو أسفع الخدين (١٠) أو لخديه سفح (١١) أو مسفع الوجه (١٢) وهي صور متشابهة وألوان محددة، وبدايات مرسومة يعقبها بموطن هذا الوحش لتتحدد معالمه بصورة أدق فهو من وحش وجرة مرشى أكارعه (١٣) أو وحش نخبة (١٤) أو من وحش نخبة موشى (١٥) أو موشى مشيح (١٦) أو ملمع من وحش أنبط (١٧) وقد سرت عليه من الجوزاء سارية (١٨) أو باتت له شهباء تسفعه بمطار (١٩) أو أفزعته ريح للشمال الباردة أو قد تخللها درر من المطر (٢٠)، أو جرى عليه الرذاذ وبلله من الجبهة الاسد (٢١)، واندفعت عليه رياح مصحوبة بالمطر (٢٢).

والشاعر يدرك دقة هذا الموقف، ويدرك العواطف المتناوبة التي تتوالى عليه ولهذا كانت صورة مليئة بالرياح الباردة والمطر المنهمر ليتمكن من دفعه الى

- 
- (٩) - ديوان المثقب / ٣٥.  
 (١٠) - ديوان لبيد / ١٤٣.  
 (١١) - المفضليات / ١٩٤/١.  
 (١٢) - المفضليات / ١٣٦/١.  
 (١٣) - ديوان النابغة / ٧.  
 (١٤) - ديوان النابغة / ٢٣٦.  
 (١٥) - ديوان بشر / ٥٥.  
 (١٦) - ديوان بشر / ٥١.  
 (١٧) - ديوان اوس / ٢.  
 (١٨) - ديوان النابغة / ٨.  
 (١٩) - ديوان النابغة / ٢٣٧.  
 (٢٠) - ديوان لبيد / ٦٨.  
 (٢١) - ديوان بشر بن أبي خازم / ٥٦.  
 (٢٢) - ديوان بشر / ٥١.

شجرة الارطاة التي يجد فيها مسكناً آمناً ومحلاً يدفع عنه هول الدفعات المتوالية من المطر وبقية عصف الرياح الشمالية الباردة وعندها تستضيفه شجرة الارطاة (٢٣)، أو بيت الى دفء ارطاة (٢٤) ، أو بيت في حقف ارطاة (٢٥) أو بيت في حقف ارطاة يلوذ بها (٢٦) والشاعر يحاول أن يجعل هذه الشجرة ( الارطاة ) مكاناً يأوي اليه أو بيت فيه هذا الثور ، وهو يلزم في حديثه عن هذه الصورة بمجموعة من الالفاظ مثل ( بات ، الجاه، اضطره، لاذ، حقف، ارطاة) ويجعل الحقف ملاصقاً لهذه الارطاة ليتخذ فيها مكاناً يختفي فيه، أو يدفع عنه لدغ البرد ، وقوة الريح وعنف المطر ، والرياح يجعلها شمالية لأن الشمالية تكون قاسية وباردة في أغلب الأحيان، والصق بسقوط المطر والبرد (٢٧)، ويتخذ من الوابل الساري (٢٨) ، لوما توجد به الليالي من المطر (٢٩)، أو ما يسبله الواكف من المديمة (٣٠)، أو ما يدرك هذا الثور من مطر ويرش عليه من السحاب (٣١) ، وسائل تجسيد يحدد فيها معالم اللوحة، ويضفي عليها من الأبعاد ما يجعلها قادرة على التعبير، مهاداً في كل ذلك للحالة التي سيكون عليها الثور من تحفز ليخرج من هذا المكان الذي تراكت فيه وسائل الطبيعة لتحيل هذا الحيوان إلى قطعة من التحفز والإنطلاق، وفي هذا الجو القاتم من المطر والغيوم والسحب المتكاثفة ينجلي الظلام ويسفر

(٢٣) - ديوان النابغة / ٢٣٧.

(٢٤) - ديوان لبيد / ٢٣٩، ١٤٣، ٦٨.

(٢٥) - ديوان أمروء القيس / ١٠٢.

(٢٦) - ديوان بشر / ٥٥ وينظر ديوان المتلمس / ٢٩٦، ٢٣٣ وديوان الأعشى / ٢٩٥، ٢١٣، ٣٦٣.

(٢٧) - ينظر ديوان النابغة / ٦، وديوان لبيد / ٧٧، ٦٨.

(٢٨) - ديوان النابغة / ٢٣٧.

(٢٩) - ديوان لبيد / ٧٧.

(٣٠) - ديوان لبيد / ٣٠٩.

(٣١) - ديوان زهير / ٤٦.

الصباح (٣٢) أو تنحسر النجوم ويكاد الصبح ينسفر (٣٣) أو يصبح وينشق  
الضباب (٣٤) أو ينحسر الظلام ويسفر عن وجهه الصباح (٣٥) أو حسرت  
النجوم واضاء الصباح (٣٦).

ومثل ما حرص الشاعر على استخدام الألفاظ التي اعتاد الشعراء الآخرون  
على استخدامها في المواضع التي أشرت إليها فإنه يحرص على استخدام ألفاظ  
أخرى تعود على استخدامها في هذا المكان، وقد تجلت هذه الألفاظ في النماذج  
المتقدمة قد انحصرت في (أسقر، وانحسر، والصبح، والظلام، والنجوم). أقول  
في مثل هذا الجو المشوب بحجب الظلام وهي تغطي النجوم أو بوارق الصبح  
وهي تزيح كتل الظلام وما يمكن أن ينبثق عن تكاثف الأولى وزوال أكdasها  
ولمعان الثانية وانحسار كتلها نرى الشعراء يهتثون المشاعر للمنظر الثاني الذي  
يهوى فيه لهذا الثور قانص يسعى بأكلبه (٣٧) أو يلاقي اخأ قنص يسعى بكلمه (٣٨)  
أو يباكره قانص يسعى بأكلبه (٣٩) أو يتاح له صياد يسعى بأكلبه (٤٠) وقد  
يجد الشاعر في بعض الأحيان أنه صورة أدل من الأولى مستخدماً فيها بعض  
أفعال المفاجأة أو ما يدل عليها فالثور الذي وجد في إنبلج الفجر أملاً يدعو به إلى  
مغادرة هذا المكان بعد سهر طويل وليل مجهد تفاجأه غضف نواحل (٤١)، أو تباكره

(٣٢) - ديوان النابغة / ٢٣٧.

(٣٣) - ديوان لييد / ٦٩.

(٣٤) - ديوان لييد / ٢٣٩.

(٣٥) - ديوان لييد / ٣١٠.

(٣٦) - ديوان زهير / ٤٦.

(٣٧) - ديوان النابغة / ٢٣٧.

(٣٨) - ديوان لييد / ٦٩.

(٣٩) - المفضليات ١ / ١٣٦.

(٤٠) - ديوان لييد / ١٤٥.

(٤١) - ديوان بشر / ٥٦.

مع الإشراف غضف يسرع بها رجالان(٤٢)أو يصبحه عند الشروق صياد(٤٣)،  
أو يريعه صياد من طي(٤٤).

فالشعراء يلتزمون بالأفعال التي تدل على المفاجأة كما أسلفت مثل يهوى أو  
يلأقي أو يباكر أو يتيح أو يفاجيء أو يريع، وهي في هيأتها واستخدامها  
تؤدي الغرض الذي رسمه الشعراء لهذه الأفعال لأنهم يتوخون فيها المفاجأة، أما  
السعي بالكلاب فهم حريصون على ذكره بصيغة واحدة، واستخدامها بشكل  
معين أو قرينة ثابتة.

ولم يتعد الشعراء عن استخدام الأصوات الخفية التي تتفق مع المفاجأة  
المنتظرة والإيجاء المقصود والانتباه الحسي الدقيق الذي يصاحب التيقظ ويوازي  
الخطر المتحيز الذي يحاول وضع نقاطه، ولهذا كانوا دقيقين في استخدامهم  
مثل هذه الأصوات فتور النابغة يرتاع من صوت كلاب(٤٥) وثور أوس يحس  
ركز قنيص(٤٦) وثور لبيد يغدو على حذر(٤٧) وبقرته تتوجس رز الانيس(٤٨)  
وثور المثقب يصيح للنبأة أسماعه(٤٩).

ومن خلال هذه المحاذير والترقيات يرسم الشاعر الصورة المقابلة وهي  
صورة الصياد فيضفي عليها من الألوان ما يجعلها أشد تلهفاً وأكثر حرصاً،  
وهي تتصل بالصياد المتلهف لأقتناص فريسته، المتوثب لإطلاق كلابه الجائعة،  
الترقبة لكل حركة تصدر، من الموطن المحدد، والموضع المرتقب، وكما كان  
الشاعر يحرص على إعطاء صورة الصياد الصورة الشاحبة والجسد المنهوك

(٤٢) - ديوان بشر / ٥١.

(٤٣) - ديوان أمري القيس / ١٠٢.

(٤٤) - المفضليات ١ / ١٩٤.

(٤٥) - ديوان النابغة / ٨.

(٤٦) - ديوان أوس / ٤٢.

(٤٧) - ديوان لبيد / ١٤٥.

(٤٨) - ديوان لبيد / ٣١١.

(٤٩) - ديوان المثقب / ٤١.



ليظهر مهارته على الصيد وتمرسه في وسائله فهو يحرص على تحديد نسبه،  
وتثبيت قبيلته لتكون الصورة أكثر إيضاحاً وأشد براعة فهو عند النابغة عاري  
الأشاجع من قناص أنمار ويرتدي الأطمار من الثياب (٥٠) وعند لبيد شثن  
البنان لديه أسهم محدودة (٥١) وعند أوس عطشان غائر العينين شقق الجهد لحمه  
وسودت بشرته شدة الحر (٥٢) وهو من قبيلة صباح، أو ضامر البطن كالذئب (٥٣)  
وأشعث كالذئب منجرداً (٥٤) وأغبر نحيل (٥٥) وداهية من بني جلان (٥٦)  
وذو أسهم من طي (٥٧)

إن الصياد المترقب لا يباشر عملية الصيد دون أن يعد لها من الوسائل ما  
ينجحها أو يهيئ لها من الكلاب ما يحقق له مبتغاه، ولهذا كانت وسائله  
مهيئة وأدواته مستكملة وهو يحدد كل وسيلة عملها، ولكل أداة واجبها،  
فكلابه لا بد أن تكون غضفاً يراها الجوع فهي طاوية (٥٨) أو غضفاً ضواريها  
نخب مع الرجال (٥٩) أو زرق العيون مجموعات (٦٠) أو هي غضف يسرع بها  
رجلان من جداية أو ذريع (٦١) أو غضف نواحل في أعناقها القدد (٦٢) أو

- 
- (٥٠) - ديوان النابغة / ٢٣٧.  
(٥١) - ديوان لبيد / ٦٩.  
(٥٢) - ديوان أوس / ٧٠.  
(٥٣) - ديوان لبيد / ١٤٥.  
(٥٤) - الأعشى / ١٢١.  
(٥٥) - ديوان الأعشى / ٢٧٩.  
(٥٦) - المفضليات / ١٨٧.  
(٥٧) - المفضليات / ١٩٤.  
(٥٨) - ديوان النابغة / ٢٣٨.  
(٥٩) - ديوان لبيد / ٧٨.  
(٦٠) - ديوان زهير / ٤٧.  
(٦١) - ديوان بشر / ٥١.  
(٦٢) - ديوان بشر / ٥٦.  
(٦٣) - المفضليات / ١٣٧.

ضواري مجموعة (٦٣) أو مجموعة زرقاً كأن عيونها شجر أحمر (٦٤).  
وفي ظل هذه التهيئة التي رسمها الشاعر وأعد لها من الأجواء ما جعلها  
صالحة للمنازلة والمركة يشلي الصياد كلابه بهذا الصيد، ويغريها بما يحقق لها  
الكسب، ويصر الشعراء على استخدام الفعل يشلي (يغري) في هذه الحالة فيقول  
النابغة (٦٥):

حتى إذا الثور بعد النفر أمكنه      أشلي وأرسل عشراً كلها ضاري  
ويقول عبدة بن الطبيب (٦٦):  
يشلي ضواري أشباهها مجوعة      فليس منها إذا أمكن تهليل  
ويقول ليلى (٦٧):

فأصبح وانشق الضباب وهاجه      أخو قفرة يشلي ركاحاً وسائلا  
ويقول الأعشى (٦٨):

يشلي عطافاً ومجدولاً وسلهبة      وذا القلادة محصوفاً وكسابا  
ولكن الثور الذي أخذ لكل أمر أهبة، واحتاط لكل التفاته تصدر، وحركة تنقل  
لم يترك الصياد يقرر مصيره وهو يوعز لكلابه بالمطاردة، ويغريها باقتسام لحمه،  
ونهب جسده، هذا الثور يكر كما يكر المحامي عن حقيقته خشية العار وخوف  
الموت الذي أصبح على مقربة منه (٦٩) ويشك صفاحها بالروق شزراً (٧٠) أو  
يشك الفريضة بالمدري فينفذها شك المبيطر (٧١) أو يشك بالرمح منها صدر

الشفاعة

(٦٤) - ديوان أمرو القيس / ١٠٣.

(٦٥) - ديوان النابغة / ٢٣٨.

(٦٦) - المفضليات ١ / ١٣٧.

(٦٧) - ديوان ليلى / ٢٣٩.

(٦٨) - ديوان الأعشى / ٣٦٣.

(٦٩) - ينظر ديوان النابغة / ٢٣٨ وديوان زهير / ٤٨ وديوان الأعشى / ٣٦٣.

(٧٠) - ديوان ليلى / ٧٩.

(٧١) - ديوان النابغة / ١٠.

أولها شك المشاعب (٧٢) أو يشك لها صفحاتها صدور روقة كما شك ذو العود (٧٣)  
أو يشكها بذليق حده سلب (٧٤) والثور في كل هذه الهجمات يحمي مقاتله  
ويذود بروقه بقرنين أسودين (٧٥).

والثور في قتاله لا يقتصر على كلب واحد وإنما يحاول الفتك في أكثر من واحد  
، ففي مطولة النابغة يكون (ضميران) الضحية الأولى و (واشق) يحدث نفسه  
ويراجعها أكثر من مرة ليرجع عن المهاجمة ، لأن اليأس يأخذ مكانه في قلبه  
وهو يعلم أن المهاجم سيدفع نفسه ثمناً لها (٧٦) وفي قصيدة أخرى يشك صدر  
الأول ثم يقصد الثاني بطعنة عميقة ويثبت الثالث بناقذة من باسل كرار ، وظل في بغيتها  
يكر كر الفرس الكبير حتى يقضي منها لبانته وعاث فيها بإقبال وإدبار (٧٧). وفي مطولة  
ليبيد يقصد من الكلاب (كساب) فيضرج بدمه ويغادر (سخام) وهو في المكر (٧٨) ، وعند  
أوس ينقض بكل شدته للسابق من الكلاب حتى إذا علا روقه الدم كرهت  
ضواربها أن تلاحق به (٧٩) وفي قطعة أخرى لأوس يولي وتزعم الكلاب أن  
تلاحق به ، وكأنهن زنابير حتى إذا توشك أن تناله أوائلها (يكر) عليها ويهارشها  
بقوة ويشكها بقرنه (٨٠).

أما بشر ففي لوحته الأولى تدنو الكلاب من فخذ الثور ولكنه تخلص منها ثم  
(يكر) راجعاً ليدودهن عن نفسه بقرنين أسودين وحين لم تقدر الكلاب على  
الثور تأخذ بالعواء وتظهر قوتها وقد أراها حياض الموت وغادر بقيتها

(٧٢) - ديوان النابغة. ٢٣٨.

(٧٣) - ديوان الأعشى / ٢٩٧.

(٧٤) - ديوان أوس / ٤٣.

(٧٥) - ديوان بشر / ٥٢.

(٧٦) - ديوان النابغة / ١٢.

(٧٧) - ديوان النابغة / ٢٣٨ / ٢٣٩.

(٧٨) - ديوان ليبيد / ٣١٢.

(٧٩) - ديوان أوس / ٣.

(٨٠) - ديوان أوس / ٤٣.



وقد شمل وجوها الجروح (٨١)، وفي لوحته الثانية ترعجه الكلاب فيعدو مسرعاً ثم (يكر) لها وهو يحمي حقيقته ولحمه، وبعدها يغادرها وقد جرب الطعن وترك على كل جرح من جروحها دماً يابساً (٨١) وعند زهير يخشى الثور جذب الكلاب له، أو اللحاق به فيكر عليها فيكشف سابقاً إليه بطعنة نافذة تدفق الدم حال خروج قرنه منها (٨٣). أما الأعشى فصورته أكثر إمتداداً وساحته أوسع من حيث الأوصاف وأبعاد لوحته أطول وهي ظاهرة بارزة في شعره ولعلها ترتبط من حيث الموضوع بالرحلة الطويلة التي عرف بها والغرض الشعري الذي كان يقدم له، فالكلاب عنده لا تكاد تبصر هذا الثور وقد أتعبه الجوع، حتى تنهيا لمهاجمته فيسرع، في عدوه كالشهاب، ليعتصم بكثبان من الرمال حتى إذا اقتربت منه أقبل عليها خفيفاً نشيطاً، يسدد لها الطعن فلا يخطيء هدفه في قوة وقسوة (٨٤)، ويعيد اللوحة بشكل آخر في موضع ثان، فالكلاب ظلت تطارده منذ الصباح المبكر حتى أقبل الليل فلم يجد بداً من الثبات، وجشم قرنه واعتمد على يده اليسرى وراح يذودها عن نفسه بقرن محدد أسود، وأقبل عليها يهز قرنه ويدفعه إلى صدرها كما ينظم صائد الجراد صيده (٨٥) وفي لوحة ثالثة يسرع الثور وقد ألهبه الذعر، وقد سارت الكلاب في أثره وهي حاذقة بطرق الصيد حتى أنها تكاد تخرج من جلودها (وهي صورة جديدة) ولكن الثور يجاهدها وهي تلاحقه حتى إذا نال منه التعب وأدركه الكلال اثاب إلى نفسه وجمع قواه، فكرر عليها بقرنه المحدد وكأنه حربته يحمي بها جسده أن تنال منه الكلاب مقتلاً فراح يسدد ضرباته إليها فيصيبها في الكلى (٨٦).

(٨١) - ديوان بشر / ٥٣.

(٨٢) - ديوان بشر / ٥٧.

(٨٣) - ديوان زهير / ٤٨.

(٨٤) - ديوان الأعشى / ٢٧٩.

(٨٥) - ديوان الأعشى / ٢٩٧.

(٨٦) - ديوان الأعشى / ٣٦٣.

ويختتم الشاعر الصورة بالقمة التي خطط لها منذ البداية والحسر الذي مهد له بأكثر من لوحة ، يخرج هذا الثور وقد تهيأت له كل أسباب الفوز ورسمت له كل أبعاد الانتصار والشاعر يحرص على أن يجعله كوكباً درياً منقضاً أو كالشعري وضوحاً، متقدماً أو سيفاً منصلاً أو ثوباً أبيض صلته الشمس أو فصل سيف تعهده القين بالجللاء، وكلها صفات تحمل اللون الأبيض الذي يدل على الانتصار والبشر الذي يطفح على الوجه في حالات الانتصار والغلبة. ولم يجد الشعراء أنصع من البياض لوناً، وأميز إشراقاً ليستعوضوا به عن أوصاف هذا الثور وإحياء المعاني التي كانت تدور في رؤوسهم، وهم يشعرون بهذه اللذة (٨٧).

وبعد هذا النصر الذي حققه الثور وخرج من معركته الضارية وقد ترك فيها ألوان الدماء ندية ويابسة وأجساد أعدائه من الكلاب لاصقة بالأرض. أو أو متحركة خرج منها تعلوه نشوة النصر وتملؤه حقيقة الفوز الذي ركزه الشاعر من خلال البياض الذي أضفاه على هذا الحيوان. ومن خلال هذه الرؤيا المجسدة، والنظرة الصاعدة يعبر عن غرض الشاعر إلى المديح وتتجاوز مشاعره عبر ناقته التي أشبهت الثور، وأصبحت قادرة على نقل المعاني التي تحملها الشاعر وبذل في سبيل إيصالها ما بذله من جهد ومشقة.

ولابد لي وأنا أنهي الصورة الأولى من الإشارة إلى زاوية أخرى من زوايا الصورة الواسعة التي تتميز ببعض الظلال التي تخالف الظلال العامة التي تحيط بهذه الصورة، هذه الزاوية هي زاوية الحديث الذي خص به الشعراء الحمار الوحشي. فهو وإن كان جزءاً من لوحة الصيد العامة إلا أنهم كانوا يضعون لها أبعاداً تخالف في أسلوبها وجزئياتها وأطرها العامة ما يضعونه للوحة التي تحدثنا عنها ولها أفردتها بحديث منفصل وخصصتها بالدراسة الآتية:

(٨٧) -- ينظر ديوان عيد / ٤٤ وديوان آوس / ٣ وديوان أمريء القيس / ١٠٣ وديوان بشر / ١٠٤ وديوان النابتة / ٢١٩ وديوان الأعشى / ٣٦٣ والمفصليات ١ / ١٣٦.

إن الشعراء القدامى كانوا ينهجون - كما أسلفت - منهجاً واضحاً في أذهانهم ويرسمون كل دقيقة من دقائقها، وكأنهم متفقون على تحديد هذه الدقائق، لأنهم كانوا ينظرون إليها من زوايا واحدة، ويجعلونها تحت قبضة تصور شاعري موحد، وقد لمسنا ذلك واضحاً في لوحة الثور ابتداءً من حرف التشبيه وانتهاءً بلونه الأبيض وهو يضع لنفسه ركائز النصر، إن الشعراء القدامى إتفقوا على معالجة صورة الحمار في لوحات صيدهم بشكل موحد، ولكنه يخالف لما ألفناه في صورة الثور الوحشي وفي هذا التمييز الواعي بين تصوير حيوانين تظهر منهجية الشاعر الجاهلي ودقته المتناهية، وقدرته على الفرز المدرك لأبعاد كل صورة من هذه الصور، وإن كانت الصور تتقارب في بعض الأحيان عندما يتحدث عن الثور الوحشي أو الحمار الوحشي ولكنه عندما يرصد الحمار الوحشي يفرد له أوصافه الخاصة، ويمنحه المدلولات الشعرية المتميزة، ويتخير له الأشكال المناسبة التي تنسجم مع صورته القوية ومطاردته الصعبة .

فالناقة (كالأحقب) (٨٨) وهو الحمار الوحشي وهذا الحمار (جأب) (٨٩) غليظ والشعراء يستخدمون هذه الأوصاف وهذا الحمار يصرف اتاناً، والشعراء يستخدمون في هذا المكان الفعل يقلب وهو يعني يصرف مع استخدام اللوازم الباقية التي تستخدم في هذه الحالة مثل سمحج قال أوس (٩٠).

يقلب حقباء العجيزة سمحجا بها ندب من زره ومناسف  
وقال الأعشى (٩١) :

يقلب سمحجا فيها إباء على أن سوف تأبى مايكيد

(٨٨) - ينظر ديوان أوس والمفضليات ١٧٩/١ والأعشى ١١٩/، ١٦٥.

(٨٩) - ينظر ديوان الأعشى ١١٩/، ٣٢٥ والمفضليات ١٧٩/١، ١٨٦ وليد/ ٢٣٥.

(٩٠) - الديوان ٦٨/.

(٩١) - الديوان ٣٢٥/.



وقال لبید (٩٢) :

يقلب اطراف الامور تخاله بأحناء ساق آخر الليل مائلا  
وقال ربيعة بن مقروم (٩٣) :

يقلب سمحجا قوداء طارت نسيلتها بها بنق المساع

وتظل الصووة عند الشعراء متحركة وقائمة بين مطاردة وصراع ، يتباريان ألواناً ويعبدوان ضروباً، تحاول فيها الأتان الورود فيحلاًها هذا الحمار الغليظ حتى يأخذ التعب منها مأخذه، وهما بين شد وتقريب (٩٤) حتى ترتفع الشمس ويلتهب الحصى فيتذكر أن بقية من الماء قد عهدا في حوض، والشعراء يتعاورون على هذه الصورة بأشكال متباينة، ويقدمون لها العطاء من خلال العواطف الحسية المتبادلة، ثم تنتهي جزئيات هذه اللوحة بالفعل (أوردها) فأوس أوردها التقريب والشد منها (٩٥). والأعشى أوردها عيناً (٩٦) وعمرو بن قميئة أوردها على لص (٩٧) وربيعه بن مقروم يوردها في لوحتين الأولى ولون الليل داج (٩٨) والثانية مع ضوء الصباح (٩٩) ويؤكد الشاعر وهو يوصل الحمار إلى هذا المكان الذي دفعه إليه عطشه الشديد وإرهاقه المجهود على وجود الأوكار التي يكمن فيها الصائد وقد أخذ القوس مكانه في كفه وقد إرتكز عليه سهم محدد، يدفعه وتر قوي إذا خرج من القوس كأن له عزيفاً ورنيناً ونثيماً، ويحرص الشاعر على أن يرسل السهم في هذا المكان ويمر من تحت صدر الحمار أو من بين ذراعه ونحروهي رمية قوية تكاد من الذعرتفري الأديماً، أو ينخب

(٩٢) - الديوان / ٢٣٧.

(٩٣) - المفضليات ١/ ١٨٦.

(٩٤) - ينظر ديوان أوس / ٦٩ وديوان عمرو بن قميئة / ١٣٩ وديوان الأعشى / ١٢١.

(٩٥) - الديوان / ٦٩.

(٩٦) - الديوان / ١٢١.

(٩٧) - الديوان / ١٤٨.

(٩٨) - المفضليات ١/ ١٨٧.

(٩٩) - المفضليات ١/ ١٨٠ وينظر ديوان أمية القيس / ١٨٢، ٨٠.



أمل الصياد عندما ينقطع الوتر وعندها يعرض بإبهامه ويلهف أمه سرّاً، حسرة على الصيد الداهب، والشعراء يسلسلون الأمثال في الصورة الأخيرة بشكل متناسق بحيث تكون على التوالي في أوائل الأبيات فأرسل، فمر، وعض (١٠٠). ويختتم الشعراء الصورة بالأسى الذي يملأ قلوبهم والإنكسار الذي يتجسد على وجوههم وهم يعودون إلى زوجاتهم لإخبارهن بالخيبة المريرة والنهاية المؤلمة بعد أن كن يأملن اللحم الطري والصيد الشهى الذي يسد غائلة الجوع التي كانت تلح في نفوس الصبية المتلهفين لمثل هذا الطعام (١٠١) المنتظر.

وتتمثل اللوحة الثانية للصيد بواسطة الفرس والشاعر في هذه اللوحة يعد لها من الوسائل ما يجعلها صالحة كذلك لأداء مهمتها وإنجاز دورها بالشكل الذي يتناسب وهو يفتح اللوحة بعبارة توحى بالانتقال وتشعر القارئ بأنه سوف يمر عبر هذا الجسر اللفظي إلى لوحة جديدة تتداخل موضوعاً في ثنايا الموضوع العام الذي ينتظم القصيدة وهو ممر تتجاوب فيه عبارات وقد اغتدى والطير في وكناتها عند امرئ القيس ثلاث مرات (١٠٢) ومرة أخرى وقد اغتدى ومعى القانصان (١٠٣) وثالثة وقد اغتدى قبل العطاس بهيكل (١٠٤) وقد أصبح هذا الممر أسلوباً معيناً لكل المتأخرين الذين أرادوا الحديث عن الصيد والطرد وفي شعر الطرديات إشارات كثيرة لهذه الظاهرة الأسلوبية وتأتي عند عبدالله بن سلمة ولقد غدوت على القنيص بشيظم (١٠٥) وعند المرقش الأصغر (١٠٦) غدونا بصاف كالعسيب مجلل، والشعراء يؤكّدون

(١٠٠) - ينظر ديوان عمرو بن قنينة ١٥٢/١٥٣ وديوان أوس ٧٢/١ والمفضليات ١٨٧/١.

(١٠١) - ينظر ديوان الأعشى ٣٦٣/١ والمفضليات ١٤٩٩/١ و١٣٦/١ وديوان عمر بن قنينة ١٥٤.

(١٠٢) - الديوان ٤٦٤، ٣٦٤، ١٩.

(١٠٣) - الديوان ١٦٠.

(١٠٤) - الديوان ١٧٢.

(١٠٥) - المفضليات ١٠٤/١.

(١٠٦) - شعر المرقش ٧٥.

الأوصاف التي تعطي هذا الفرس القدرة على المتابعة والقدرة على المطاردة والانسحاب السريع الذي يمنحها التمكن من أقتناص الصيد فهو منجرد يقيد الأوابد، ضخمة لاتستطيع الإقفلت منه (١٠٧)، أو هو ضامر شديد أبيض الجرى لحمه. صلب كالهراوة (١٠٨)، ويبدو التشابه بين الألفاظ والصور المستخدمة في هذا المجال، فهو كما أسلفنا يغدو بمنجرد (١٠٩) أو عجلزة أضمره طرد الهراوى أو كثرة الجرى (١١٠)، أو الكروالفر (١١١) أملسس (١١٢) سريع ، ويحاول الشاعر أن يمنحه في كل نموذج قدرات تدل على سرعته وأوصافاً تقضي الى تمكنه ولهذا كان في نموذج على العقب جيش (١١٣) وفي نموذج آخر على الين جيش (١١٤) ، له ايظلا ظبي وساقا نعامة (١١٥)، ويستمر الشاعر في سرد أوصاف فرسه التي تخطو على صم صلاب والصورة عنده في هذه الأوصاف تمتد حتى تصل الى كل عضو يساهم في إبراز السرعة أو يعطي سعة في تلوين الصورة الفنية حتى تلوح الملامح الواضحة التي يعتمد منها هذا الفرس قدرته على الإنطلاق وقوته على الجرى حتى يعن له سرب نقي جلوده (١١٦) كأ نه عذارى في ملاء مهذب أو مزيل (١١٧) ويصر الشاعر على أن يجعل الفرس يوالي ويصرع واحداً بعد واحد الثور والنعجة (١١٨).

(١٠٧) - ديوان أمراء القيس / ٤٦.

(١٠٨) - ديوان أمراء القيس / ٣٧.

(١٠٩) - ديوان أمراء القيس / ٧٥، ٤٦.

(١١٠) - ديوان أمراء القيس / ٣٧.

(١١١) - ديوان أمراء القيس / ١٩.

(١١٢) - ديوان أمراء القيس / ٣٧، ٢٠.

(١١٣) - ديوان أمراء القيس / ٢٠.

(١١٤) - ديوان أمراء القيس / ٤٦.

(١١٥) - الديوان / ٤٧، ٢١.

(١١٦) - الديوان / ٧٦، ٤٩، ٣٧، ٢٢.

(١١٧) - الديوان / ٥٠، ٢٢.

(١١٨) - الديوان / ٥٢، ٣٨، ٢٢.

ويختتم لوحته هذه وطهارة اللحم من بين منضج أو معجل لاستحسانهم تعجيل ما كان من الصيد ويستطرفونه، والفتيان الكرام يردون عليهم فضل ثيابهم ليستريحهم من حر الشمس وهم أقاموا من برودهم وأسلحتهم بيتاً يستظلون به. وأمرؤ القيس في هذه اللوحات المتكاملة يعد رائداً ونموذجاً أستطاع أن يلتزم التزاماً كاملاً من حيث البناء والصورة والألفاظ. وقد استطعت أن ألمس بعض اللمسات التي تشابه أسلوب امرئ القيس في نموذجين أحدهما لعبدالله بن سلمة (١١٩) والثاني للمرقش الأصغر (١٢٠) وفي هذين النموذجين بعض الملامح، فعبدالله يغدو على القنيص بفرس طويل مواصل الذراعين في العضدين والساقين وفي الفخذين وقد علفته مسائح من فضة، والصيد بكفه وكأن به من الدماء مما قد صيد عليه ما على مداك العروس من الطيب، والمرقش يغدو على فرس صافي اللون كالسعة في ضمره، أملس، يسبق مطروداً ويلحق طارداً، ويخرج إذا ضاق عليه الأمر بكسب وصيد.

إن دارس الشعر الجاهلي يستطيع أن يستنتج من أن الشعراء كانوا يستخدمون لكل موضوع من الموضوعات التي يعالجونها الفاظاً محدودة وافعالاً تكاد تكون متفقة وصوراً شعرية تمثل النماذج التي تعارفوا على استخدامها ولكنهم كانوا يختلفون في تقديم الصورة وفق الأبعاد الشعرية التي تنهيا لهم وضمن إطار الرؤيا اللامعة التي تتماوج أفعالها في فكرهم ولهذا كانت تبدو براعة الشعراء عندما تتشابه الألواح وتتميز قدراتهم الفنية حينما يكون الإصراف للنمط الشعري وقد أصبح نموذجاً يقتدي، أو حالة وجدانية تعري الشعراء ومن خلال هذا الإصراف الواعي والإيحاء المتكامل للقادرة المبدعة تتجلى الصورة وتزدهر ألوان اللوحة الزاهية، وتبرز براعة الشاعر في تقديم النموذج الجيد والوصف الدقيق والإشارات المشرقة التي تعطي الصورة عناصر النجاح

(١١٩) - المفضليات ١٠٤/١.

(١٢٠) - المفضليات ٥٥/٢.



وتخلأ النهم وقد لمعت هذه البراعة في ألواح بعض الشعراء فعرفوا دون غيرهم  
واقترنت أسماؤهم بحديث الصيد أقتراناً زمنياً بعيداً.

إن هذا البناء اللفظي والصورى للوحة الصيد لا ينفصم عن البناء الشعري  
الذي أستخدمه الشاعر في لوحاته الأخرى، فهو يتفق اتفاقاً تكوينياً معها  
ويتداخل من حيث البناء مع اللوحات الأخرى عبر ممر لفظي قصير، وخلال  
نقلة شعرية يؤدي مهمته الواعية، وينقل مشاعره الحقيقية التي تخطط لها منذ  
البيت الأول، ورسم أبعادها في ثنايا العرض المتناسق لأطراف اللوحة الكاملة.

ولهذا فإن لوحة الصيد تعد وحدة متكاملة في القصيدة لتوالي صورها ،  
وتوافق تسلسلها وتدرج ظواهرها والشعراء يتفقون في تحديد هذه المعالم  
بأستخدامهم الألفاظ المتشابهة والجميل المتقاربة والصور المتفقة وهي لم تنفصل  
بأي شكل من الأشكال عن اللوحة المتقدمة اللوحة التي تليها وإنما ترتبط بها ارتباطاً عبر  
ممرات لفظية وجسور تشبيهية اتفق على بنائها واعتاد الشعراء على سلوكها  
ولهذا فهي جزء له خصائصه ولكنه يتحد مع الأجزاء الأخرى بخصائص  
أشمل تلمها أطر القصيدة العامة والبناء المتكامل.

تشبيهية



### هوامش لوحة الناقة

- ١- يشك صفاحها بالروق شزراً
- ٢- فحمى مقاتله وذاد بروقه
- ٣- ليلتها كلها حتى إذا حسرت  
وقال:
- خرج إلى أرطاته وتغيست  
وقال:
- يعلو طريقة منها متواتر  
وقال:
- حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت  
٤- وقال لييد:
- حتى إذا انجرد النيل كأنه  
وقال:
- وزال النيل عن زحليف منه  
٥- قال لييد:
- شهور الصيف واعتذرت عليه  
وذكرها مناهل آجنات  
وقال لييد:
- وتصيفا بعد الريع واحنقا  
وقال:
- رعاها مصاب المزن حتى تصيفا  
٦- فأوردها ولون الليل داج  
فصبح من بني جلان صلا
- ٧- فأوردها مع ضوء الصباح  
وبالماء قيس أبو عامر
- كما خرج السراد من النقال
- حمي المحارب عورة الصحيان
- عنها النجوم ، وكاد الصبح ينسفر
- عنه كواكب ليلة مدجان
- في ليلة كفر النجوم غمامها
- بكرت تزل عن الثرى أزلامها
- زغب يطير وكرسف مجلوم
- فأصبح ممتد الطريقة قافلا
- نطاف الشيطان من الشمال
- بحاجة لا تنزح بالدوالي
- وعلاهما موقودة المسموم
- نعاف القنان ساكنا فالأجاولا
- وما لغباوفي الفجر لصداع → انهداع
- عطيفته واسهمه المتعاع
- شرائع تطحر عنها الجيما
- يؤملها ساعة ان تصو ما

وأعجف حسر ترى بالرصا  
٨- وقال بشر بن أبي خازم

تضيفه إلى أرطاة حقف  
فباكره مع الاشراق غصف  
وقال:

فبات في حقف أرطاة يلوذها  
ففاجأته ولم يرهب فجاءتها  
٩- قال المثقب العبدى:

كأنها أسفع ذو جودة  
ملمع الخدين قد أردفت  
١٠- قال ليلى:

فكأنها هي يوم غب كلالها  
١١- قال سويد بن أبي كاهل:  
فكأنى إذ جرى الال ضحسى  
١٢- قال عبدة بن الطيب:

١٣- من وحش وجرة موشي اكارعه  
مسفع الوجه في ارساغه خدم  
١٤- مطرد افردت عنه حلالة  
١٥- كأنها بعد ما طال الوجيف بها  
١٦- كأن قتودها بأرينبات  
١٧- وكان أقتادي رميت بها  
من وحش أنبط بات منكراً  
١٨- سرت عليه من الجوزاء سارية  
١٩- باتت له ليلة شهباء تسفعه

ف مما يخالط منها عصيما

يجنب سويقة رهم وريح  
يخب بها جدابة أو ذريح

كأنه في ذراها كوكب يقد  
غصف نواحل في أعناقها القدد

يمسده الوبل وليل مسد  
اكرعه بالزمع الأسود

أو أسفع الخدين شاة إران  
فوق ذبال بخديه سفح

طاوى المصير كسيف الصقيل العرد  
وفوق ذاك إلى الكعبين تحجيل  
من وحش خبة أو من وحش تعشار  
من وحش خبة موشي الشوى فرد  
تعطفهن موشي مشييح  
بعد الكلال ملمعاً شيباً  
حرجاً يعالج مظلماً صخباً  
ترجي الشمال عليه جامد البرد  
منها بحاصب شقان وأمطار

٢٠- تنجو نجاء ظليم الجو أفزعه ريح الشمال وشفان لها درر

٢١- باتت له العقرب الأولى بشرتها وبله من طلوع الجبهة الأسد

٢٢- ننظر الفقرة الأولى من هامش/ ٨

٢٣- وبات ضيفاً لأرطاة والجاهة مع الظلام إليها وابل ساري

٢٤- باتت إلى دف أرطاة تحفزه في نفسها من حبيب فاقد ذكر

وقال:

خرج إلى أرطاته وتغييت عنه كواكب ليلة مدجان

وقال:

فبات إلى أرطاة حقف تضمه شامية تزجي الرباب الهواطلا

٢٥- دبات إلى أرطاة حقف كأنها إذا التفتها غيبة بيت معرس

٢٦- فبات في حقف أرطاة يلوذ بها كأنه في ذراها كوكب يقدر

وقال المتلمس:

فبات إلى أرطاة حقف كأنما إلى دفها من آخر الليل معرس

وقال:

فاحقاب أرطاة فلاذ بدفتها وللعين بالجون المثالي نرجس

وقال الاعشى:

أو فريد طاو تضيف أرطاة بيت في دفها ويضاق

وقال:

يلوذ إلى أرطاة حقف تلفه خريق شمال تترك الوجه أقتما

وقال:

وبات في دف أرطاة يلوذ بها يجري الرباب على مثنيه تسكابا

٢٧- ينظر هامش/ ١٨ وهامش/ ٢٠

وربان

وقال لييد:

أضل صواره وتضيفته

٢٨- ينظر هامش/٢٣

٢٩- ينظر هامش/٢٧

٣٠- باتت وأسبل واكف من ديمة

٣١- فبات معتصماً من قرها لثقاً

٣٢- ينظر هامش/٢٣

٣٣- ينظر هامش/٣

٣٤- فأصبح وانشق الضباب وهاجه

٣٥- حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت

٣٦- ليلته كلها حتى إذا حسدت

٣٧- ينظر هامش/٢٣

٣٨- ينظر هامش/٣

٣٩- قال عبدة بن الطيب:

باكره قانص يسعى بأكلبه

٤٠- حتى أشب له خضراء مكلب

٤١- تنظر الفقرة الثانية من هامش/٨

٤٢- تنظر الفقرة الاولى من هامش/٨

٤٣- ينظر هامش/٢٥

٤٤- راعه من طيء ذو أسهم

٤٥- فأرتاع من صوت كلاب فبات له

٤٦- أحس ركز قنيص من بني أسد

٤٧- فعدا على حذر مورث عدة

٤٨- وتوجست رز الأنيس فراعها

نطوف امرها بيد الشمال

يروى الخمائل دائماً تسحامها

رش السحاب عليه الماء فأطرقا

أخو قفرة يشلي ركاحاً وسائلا

بكرت تزل عن الثرى اذلامها

عنه النجوم أضواء الصبح فانطلقا

كأنه من صلاء الشمس مملول

يسعى بين أقب كالسرحان

وضراء كن ييلين الشرع

طوع الشوامت من خوف ومن صرد

فانصاع مثوياً والخطو مقصور

يهتر فوق جبينه ربحان

عن ظهر غيب والآنيس سقامها



- ٤٩- يصيح للنبأ أسماعه  
٥٠- ينظر هامش/٢٣  
٥١- ينظر هامش/٣  
٥٢- فلاقى عليها من صباح مدمرا  
صد غائر العينين شقق لحمه  
٥٣- ينظر هامش/٤٠  
٥٤- وصادف مثل الذئب في جوف قفرة  
٥٥- أطلس طلاع النجاد على الـ  
٥٦- فصبح من بني حلان صلا  
٥٧- ينظر هامش/٤٤  
٥٨- يسمى بغضف براها فهي طاوية  
٥٩- فباكره مع الإشراف غضف  
٦٠- زرق العيون طواها حسن صنعة  
٦١- ينظر هامش/٨  
٦٢- تنظر الفقرة الثانية من هامش/٨  
٦٣- يشلي ضواري اشباهاً مجوعة  
٦٤- فصبحه عند الشروق غدية  
مغرثة زرقاً كأن عيونها  
٦٥- ينظر هامش/٥٨  
٦٦- ينظر الهامش/٦٣  
٦٧- ننظر هامش/٣٤  
٦٨- يشلي عطافاً ومجدولاً وسلهبة  
٦٩- فكر محمية من أن يفر كما
- إصاخة الناشد للمنشد  
لناموسه من الصفيح سقائف  
سمائم قيط فهو أسود شاسف  
فلما رآها قال يا خير مطعم  
وحش غيا مثل القناة أزل  
عطيفته وأسهمه المتاع  
طول ارتحال بها منه وتسيار  
ضواريها تحب مع الرجال  
مجوعات كما تطوي بها الخرقا  
فليس منها إذا أمكن تهليل  
كلاب ابن مر أو كلاب ابن سنس  
من الدمر والأيحاء نوار عفرس  
وذا القلادة محصوفاً وكساباً  
كر المحامي حفاظاً خشية العار

وقال زهير:

كر فخرج أولاهما بنافذة  
وينظر هامش/٦٨

٧٠- ينظر هامش/١

٧١- شك الفريضة بالمدرى فأنقذها شك الميطر اذ يشفى من العضد

٧٢- تنظر الفقرة الأولى من هامش/٦٩

٧٣- فشك لها صفحاتها صدر ووقه كما شك ذو العود الجراد المنظما

٧٤- فشكها بذليق حده سلب كأنه حين يعلوهم مورتور

٧٥- فلما أخرجته من عراها كرهته وقد كثر الجروح

قليلًا ذا ذهن بصعدتيه بسحماوين ليظهما ضحيح

٧٦- لما رأى واشق إقعاص صاحبه ولا سبيل إلى عقل ولا قود

قالت له النفس إني لا أرى طمعاً وإن مولاك لم يسلم ولم يصد

٧٧- فشك بالرمح منها صدر أولها شك المشاعب أعشاراً بأعشار

ثم أنشئ بعد الثاني فاقصده بذات فرغ بعيد القعر نعار

وأثبت الثالث الباقي بنافذة من باسل عالم بالطعن كرار

وظل في سبعة منها لحقن به يكر بالروق فيها كر اسوار

حتى إذا ما قضى منها لبائته وعاث فيها بأقبال وإدبار

٧٨- فتقصدت منها كساب فخرجت بدم وغودر في المكر سخامها

٧٩- حتى إذا الكلاب قال لها كاليوم مطلوباً ولا طلبا

ذكر القتال لها فراجعها عن نفسه ونفوسها ندبا

فنحا بشرته لسابقها حتى إذا ما روقه أختضبا

كرهت ضواريها للحاق به متباعداً منها ومقتربا

٨٠- حتى أشب لمن الثور من كذب فأرسلوهن لم يلدروا بما ثيروا

ولي مجدداً وازمعن اللحاق به كأنهن يجنييه الزنايير

حتى إذا قلت نالته أوائلها  
كر عليها ولم يفشل بهارشها  
٨١- ينظر ٧٥/

٨٢- فازعجته فأجلى ثم كر لها  
فمارسته قليلا ثم غادرها

٨٣- تنظر الفقرة الثانية من هامش ٦٩/

اطلس طلاع التجاد على ال  
في اثره غضف مقلدة  
كالسيد لا ينمي طريدته  
هجن به فانصاع منصلتها  
حتى إذا نالت نحاسلباً  
لا طائش عند الهياج ولا  
يطعنهما شزراً على حنق  
٨٥- فلما أضاء الصبح قام مبادراً  
فصبحه عند الشروق غدية  
فأطلق من جنوبها فاتبعنه  
لدى غلوة حتى أتى الليل دونه  
وأنهى على شؤمي يديه فزادها

٨٦- تجلو البوارق عن طيان مضطمر  
حتى إذا ذر قرن الشمس أو كريت  
يشلي عطافاً ومجدولا وسلهبة  
ذو صبية كسب تلك الضاريات لهم  
فانصاع لا يأتلي شداً بخنرفة  
ومن متصلات كلها تقف

ولو يشاء لنجته المئابير  
كأنه بتواليهن مسرور

حامي الحقيقة يحمي لحمه نجد  
مجرب الطعن قتال لها جسد

وحش غياً مثل القناة أزل  
يسعى بها مغاور أطحل  
ليس له فما يحان حول  
كالنجم يختار الكتيب أبل  
وقد علت روعة ووهل  
رث السلاح مغادر أعزل  
ذو جرأة في الوجه منه بسل  
وحان انطلاق الشاة من حيث خيما  
كلاب الفتى البكري عوف بن ارقما  
كما هيج السامي المعمل خشرما  
وجشم صبراً روقه فتجشما  
بأظماً من فرع اللؤابة اسحما  
تخاله كوكبا في الأفق ثقابا  
أحس من تعل بالفجر كلابا  
وذا القلادة محصوفاً وكساباً  
قد حالفوا الفقر والأواء أحقابا  
ترى له من يقين الخوف إهدابا  
تخالهن وقد أرهقن نشابا

لأيا يجاهدها لا يأتي طلباً  
فكر ذو حربة تحمي مقاتله  
٨٧- كالكوكب الدري يشرق منته  
وقال أوس:

وانقض كاللدري يتبعه  
وقال امرؤ القيس:

فأدبر يكسوها الرغام كأنه  
وقال بشر بن أبي خازم.  
ومر يباري جانيه كأنه  
وقال بشر:

فجال على نفر تعرض كوكب  
وقال النابغة:

انقض كالكوكب الدري منصلنا  
وينظر هامش ٨٦/  
وقال عبدة بن الطبيب:

بجتاب نصع جديد فوق نقبته  
٨٨- كأنني كسوت الرجل أحقب قارباً  
وقال ربيعة بن مقروم:

كأنني أوشح أنساعها  
وقال الأعشى:

عرنلسة لا ينقض السير غرضها  
وقال أيضاً:

تراها كاحقب ذي جدته

حتى إذا عقله بعد الونى ثاباً  
إذا نحا لكلاهما روقه صاباً  
خرصاً خميصاً صلبه يتأود

نقع يشور تخاله طنبا

على الصمد والآكام جنوة مقبس

على اليد والاشراف شعلة مقبس

وقد حال دون النقع والنقع يسطم

يهوي ويخلط تقريباً بإحضار

وللقوائم من خال سراويل  
له يجنوب الشيطان مساوق

أقرب من الحقب جأباً شتيما

كأحقب بالوفراء جأب مكدم

ن يجمع عوناً ويحتالها



٨٩- ينظر هامش ٨٨/:

أذلك أم خميص البطن جـأب

وينظر هامش ٨٨/

ويقول ربيعة بن مقروم:

كان الرجل منه فوق جـأب  
وقال ليبد:

كان قتودي فوق جـأب مطرد

٩٠- يقلب حقباء العجيزة سمحجاً

٩١- يقلب سمحجاً فيها أباء

٩٢- يقلب أطراف الأمور تخاله

٩٣- يقلب سمحجاً قوداء طارت

٩٤- فأوردها التقريب والشد منها:

وقال عمرو بن قميئة:

تمهل عانة قد ذب عنها

أطال الشد والتقريب حتى

وقال الأعشى:

إذا جاهرته بالفضاء انبرى لها

وإن كان تقريب من الشد غالها

٩٥- إذا استقبلته الشمس صد بوجهه

تذكر عيناً من غمازة ماؤها

له نأد يهتز جعد كأنه

فأوردها التقريب والشد منها:

٩٦- فأوردها عيناً من السيف رية

٩٧- فأوردها على طحل يمان

٩٨- ينظر هامش ٦/

أطاع له النواصف والكديد

أطاع له بمعلقة التلاع

يفز نحوصاً بالبراعم حائلا

بها نذب من زره ومناسف

على أن سوف تأبى ما يكيد

بأحناء ساق آخر الليل مائلا

نسيلتها بها ينق لماع

قطاه معيد كرة الورد عاطف

يكون مصامه منها قصيا

ذكرت به مرأ أندريا

بشد - كالهـاب الحريق المضرم

بمعة فنان الأجارى مجدم

كما صد عن نار المهول حالف

له حجب تستن فيه الزخارف

مخالط أرجاء العيون القراطف

قطاه معيد كرة الورد عاطف

بها برء مثل الفسيل المكسم

يهل إذا رأى لحماً طرياً

٩٩- ينظر هامش ٧/

وقال امرؤ القيس:

فأوردها ماء قليلا أنيسه  
وقال:

فأوردها من آخر الليل مشرباً  
(١٠٠) فأرسل والمقاتل معسورات  
فخر النصل منقعصاً رثيماً  
وعض على أنامله ليفاً  
وقال أوس:

فأرسله مستيقن الظن أنسه  
فمر النضي للذراع ونحره  
فعض بإبهام اليمين ندامة  
وقال ربيعة بن مقروم:

فأرسل مرهف الغرين حشراً  
فلهف أمه وانصاع يهوي  
١٠١- ذوصية كسب تلك الضاريات لهم  
وقال المزرد:

فطوف في أصحابه يستشبههم  
إلى صبية مثل المغالي وخزمل  
فقال لها: هل من طعام فإني  
وقال عبدة بن الطبيب:

باكره قانص يسعى بأكلبه  
يأوي إلى سلفع شعشاء عارية

يحاذرن عمراً صاحب القترات

بلائق خضراً ماؤهن قليبص  
لما لاقت ذعافاً يثرياً  
وطار القدح أشتاتاً شظياً  
ولاقي يومه أسفاً وغياً

مخالط ما نحت الشراسيف حائف  
وللحين أحياناً عن النفس صارف  
ولهف سرّاً أمة وهو لاهف

فخيه من الوتر انقطاع  
له وهج من التقريب شاع  
قد حالفوا الفقرواللاء أحقاباً

فآب وقد أكدت عليه المسائل  
رواد، ومن شر النساء الخرامل  
اذم اليك الناس، أمك هابل

كأنه من صلاء الشمس محلول  
في حجرها تولب كالقرد مهزول

- وقال ربيعة بن مقروم:
- إذا لم يجتزر لبنيه لحماً  
غريضاً من هوادي الوحش جاعوا
- وقال عمرو بن قميئة:
- وراح بحسرة لهفأ مصاباً  
فلو لطمت هناك بذات خمس  
وكانوا واثقين إذا أتاهم  
١٠٢-وقد أغتدي والطير في وكناتها
- وقال:
- وقد أغتدي والطير في وكناتها  
وقال:
- وقد أغتدي والطير في وكناتها  
١٠٣-وقد أغتدي ومعني القانصان  
١٠٤-وقد أغتدي قبل العطاس بهيكل  
١٠٥-قال عبدالله بن سلمة:
- ولقد غدوت على القنيص بشيظم  
١٠٦-قال المرقش الاصغر:
- غدونا بصاف كالعسيب مجلل  
١٠٧-بمنجرد قيد الاوابد لاحه  
وينظر هامش ١٠٢/
- ١٠٨-بعجلزة قد أترز الجري لحمها  
١٠٩-ينظر هامش ١٠٧/
- وقد أغتدي والطير في وكراتها  
١١٠-ينظر هامش ١٠٨/
- ينبيء عومه أمراً جلياً  
لكانا عندها ختنين سسيا  
بلحم إن صباحاً أو مسياً  
بمنجرد قيد الاوابد هيكل
- لغيث من الوسمي رائده خال
- وماء الندى يجري على كل مذنب  
وكل بمربأة مقتفر  
شديد مشك الجنب فعم المنطق
- كالجذع وسط الجنة المعروس
- طويناه حيناً فهو شرب ملوح  
طراد الهوادي كل شأو مغرب
- كبت كأنها هراوة منوال
- بمنجرد عبل اليدين قبيض

١١١- مكر مفر مقبل مدبر معاً

١١٢- كيت يزل البلد عن حال متته

وينظر هامش ١٠٨/

١١٣- على العقب جياش كأن اهترامه

١١٤- على الأين جياش كأن سراته

١١٥- له ايظلا ظبي وساقا نعامة

له ايظلا ظبي وساقا نعامة

١١٦- فعن لنا سرب كأن نعاجه

وقال:

ذعرت بها سرباً نقياً جلوده

وقال :

فيوماً على سرب نقي جلوده

وقال :

ذعرت به سرباً نقياً جلوده

١١٧-

تنظر الفقرة الأولى من هامش ١١٦/

وقال :

فيينا نعاج يرتعين خميلة

١١٨- فعادى عداء بين ثور ونعجة

وقال :

فعادى عداء بين ثور ونعجة

وقال :

فعادى عداء بين ثور ونعجة

كجلمود صخر حطه السيل من عل

كما زلت الصفواء بالمتنزل

إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

على الضمر والتعداء سرحة مرقب

وارخاء سرحان وتقريب تنفل

وصهوة غير قائم فوق مرقب

عذارى دوار في الملاء المذيل

وأكرعه وشي البرود من الخال

ويوماً على يدانة أم تولب

كما دعر السرحان جنب الربيض

كشي العذارى في الملاء المهذب

دراكاً ولم ينضح بماء فيغسل

وكان عداء الوحش مني على بال

وبين شبوب كالقضيمة قرهب



١١٩- قال عبدالله بن سلمة:

ولقد غدوت على القنيص بشيظم  
متقارب الثقات ضيق زوره  
تعلّى عليه مسابح من فضة  
فتراه كالمشعوف أعلى مرقب  
١٢٠- غدونا بصف كالعسيب مجل  
أسيل نبيل ليس فيه معابة  
على مثله آتى الندي مخايلا  
ويسبق مطروداً ويلحق طارداً  
شهدت به في غارة مسيطرة  
وتنظر بقية القصيدة.

كالجدع وسط الجنة المغروس  
رحب اللبان شديد طي ضريس  
وترى حباب الماء غير ييس  
كصفائح من حيلة وسلوس  
طويناه حيناً فهو شرب ملوح  
كيت كلون الصرف أرجل أقرح  
واغمز سرّاً: أي امري أربح  
ويخرج من غم المضيق ويخرج  
يطاعن أولاهما فتام مصبح



## لوحة الغرض

تعد لوحة الغرض (المديح أو الفخر أو الهجاء) في القصيدة الجاهلية وحدة متكاملة من حيث البناء والتوافق والاتصال، وإذا قدر لهذه الوحدة أن تبدو مفككة في نظر بعض الدارسين فلا يعنى ذلك أنها مفككة في عرف الشاعر القديم، ولا يعنى ذلك أيضاً أنها كانت مفككة في عرف المفاهيم النقدية التي كانت تضبط أحوال الشعر، وتحدد قواعده. لأن الوقوف على الطلل والحديث عنه وعماد دور حوله، وما يتناثر فوق أرضه، وما يعتوره من مظاهر، يعد وقوفاً طبيعياً، لأن الشاعر يريد الرحلة، ويغيي السفر، ولعله أراد أن يمر به، أو يتحدث عنه، لأنه عاجز على فراقه، وحتى هذا الالتفات يعد أمراً طبيعياً لمن أراد ترك الدار بعد عزم أكيد على رحلة قد تكون طويلة أو قصيرة، قائمة أو غير قائمة، مقصودة أو شبه مقصودة. فالوقوف إذاً أمر مفروغ منه، ومن الطبيعي أن تستثار النوازع، وتلتهب المشاعر، وتتكدس الذكريات فوق هذه الأحجار العزيزة، والنوى الدارسة، حتى إذا أحس بتوقد المشاعر، وتأجج الأحاسيس، وأدرك الفورة العاطفية التي أراد لها أن تستثار، استخدم عبارته المعهودة (فعد عما ترى) أو (فدع ذا وسل اللهم) أو غيرها من النقلات المتعارف عليها. (١)

(١) - ينظر ديوان عمرو بن قميئة / ١٣٥ والمتلمس / ٣٢٠ والمثقب / ٢٤٠ والنلبنة / ٧٤، ١١٤، ٩٧ وأبو ذؤاد / ٣١٤ وأوس / ١٢٩، ٣٨ وليد / ٢٤٤، ٧٥، ١٣١، ٢٤٨ وزهير / ٢٧٠ وطرفة / ٢٩، ٢٢ وبشر بن أبي خازم / ٨٢، ٢٣٥، ١١٠، ١٤٥، ١٥٨، ١٦٢، ١٦٨، ١٧٩، ١٩٥ وأمرئ القيس / ١٧٨ وعبيد بن الأبرص / ١١٠ والمفضليات / ٢٩، ١، ٥٩، ٢.

والشاعر الذي يريد الخوض في غمار الصحراء المترامية، والرحلة الطويلة، لا يمكن أن يبعد عن ذهنه هذه المشاق، أو يخرج من دائرته ما يمكن أن يصادفه في هذه المفاوز، ولهذا نراه يحرص كل الحرص على تهيئة رحلته، وإعدادها إعداداً جسدياً متكاملًا من حيث القوة والسرعة والمثابرة «تشبيهها بالثور الوحشي أو الحمار الوحشي أو البقرة الوحشية أو الظليم» ومن هنا وجدناه، يعتمد إلى نعتها بما ثبت هذه الخصائص، ووصفها بما يؤكد هذه الخصال، ويهيء لها من الصور ما يقويها في ذهن السامع، ويرسخها في اللوحة الشعرية المرسومة. وهذا مما حمله على الإبداع في تلوين صورة الصيد وحشد الألوان الفنية لها، واستكمال الأدوات القادرة على إبرازها بالشكل المرغوب في ذهنه أو في أذهان السامعين. ولعله هو يعد نفسه هذا الأعداد—يتحسس القمة الفنية العليا التي يريد لها، والمرتكز الحي الذي تصل إليه الذروة في تقديره وتقويمه. لأنه يعلم أن النقلة الثانية التي يستطيع أن ينفذ منها لا تتحقق له إلا إذا وصل إليها، ويكاد الشعراء يتفقون على تثبيت هذه النقطة في مدائحهم، والمتمثلة في عبارة (فذلك) أو (وتلك) أو غير ذلك من المرتكزات (٢) ومن خلال ذلك يباشر الغرض الذي يريد أن يتحدث عنه «المديح، الفخر، الهجاء». ومن هنا يمكننا ربط هذه الأجزاء التي تلوح متصلة، ووصل هذه النقلات المتفق عليها، والتي تشد المعنى وتمهد لإرساء قواعد الغرض المعين الذي أراد الشاعر أن يسلكه وهو يمر عبر هذه النقلات الأسلوبية المتوافقة، لتشكل بالتالي اللوحة الشعرية الناجحة.

فلوحة الغرض التي مهد لها الشاعر من خلال اللوحات المتقدمة هي الهدف المقصود، لأن الشاعر بدأ يعد لوازمها منذ البيت الأول، وبدأ يخطط لمعالمها منذ الفترة الأولى، ومهمة الشاعر في هذا المجال تشابه مهمة القصاص الذي يبدأ بوضع الخطوط الأولى لقصته منذ أول سطر يبدأ فيه، ويرسم شخوص القصة

(٢) - ينظر ديوان المثقب العبدى / ٥٢ والنابغة / ٢٣٩، ١٢ وليد / ٣٠٧، ٢٣٨، ١٤٧، ٨١ / ٣١٢، وزهير / ٦٥، ٣٧٩ وبشر / ٥٧ وأمريه القيس / ١٨٠ والأعشى / ٧٣، ٧.



من خلال الأحداث، ويحيطهم بالظرف الزماني والمكاني، ويحاول أن يضع النهاية التي تنتهي إليها الأحداث أو لا يحددها، ولكنها تلمس من خلال خطواته الواضحة المعالم.

والشاعر كذلك يحمل مهمة القصاص لأنه في حالة المديح يترك لخياله العنان في رسم اللوحات التي أسلفت الحديث عنها عنها لوحة الطفل، لوحة الناقة، لوحة الصيد. والشاعر المبدع هو الذي يمنح الموقف الشعري هذا ما يستطيعه من شحنات شعورية تكسبه القدرة على التعبير، ويحدد له الشكل النهائي المتوقع الذي تمر من خلاله مكونات الصورة الناضجة، وقد أشرقت قسماتها واتضحت معالمها بحيث لا تترك مجالاً لأي مسافة حسية متباعدة أن تضع على القارئ لذة الترابط، وتفقد إمكانية الإستمتاع بما كان يحيط به وهو يتابع الخطوات، المحكمة، والنقلات المدروسة التي اعتنى الشاعر بها إعتناءً واعياً، وسلسل لأحداثها بما وجدته من لوازم لفظية وفنية وصورية. ووضع لرواياتها من الظلال ما جعلها أكثر إشراقاً وألمع صفاء وانعكاساً.

ومن الطبيعي أن يلاحظ الشاعر قدرة الألوان المستخدمة، وطبيعة الأشياء المرسومة لأنه يعلم أن لوحة الانتصار التي يريد لها ثور الجريء لا تكمل أبعادها إلا إذا أحيطت بالمعالم الملازمة، وهيات لها الأصباغ المناسبة، وحددت لكل معركة من معاركه ما يحتاج إليه من الكيفية التي ينتصر بها أو الوسائل المستخدمة في خلق هذا الانتصار الذي لا تتم حقيقته إلا في ظل الوقائع المجددة سلفاً، أما في حالة الإخفاق الذي يلاقيه الثور والنهاية المؤلمة التي ينتهي إليها لأن الدهر لا يسبق على حسدئسانه أية قوة مهما كانت فالشاعر مضطر إلى رسم الجو الشعري المناسب الذي يجب أن يحيط بالمأساة المنتظرة، فيحشد لصورته من ألوان الحزن وأشكال البؤس ما يحمل القارئ على الشعور به منذ اللحظة الأولى. وأن عالماً من الكتابة يسيطر على جو القصيدة، ومجموعة من

الأحاسيس الدامعة تتألق فوق رءعناق الصور المرسومة، وأطيافاً من الألم المرعب تلمع في ظل كل لوحة من اللوحات القائمة.

إن الإحساس الكامل الذي تصطبغ به حركات اللوحة، والإطار العاطفي الذي يحيط بأحداثها والتوقعات المرسومة التي تلوح مظاهرها من خلال الحركات الداخلية التي تؤديها العناصر المشتركة ترسم الأشكال التي يسعى الشاعر إلى الوصول إليها لتصنع قدرته الشعرية الباهرة في خدمة الشكل المطلوب، واللوحة المقصودة والهيكل العام المتفق على تحديد أبعاده، وقد حاول الشعراء أن يجعلوا مضامينهم الشكلية هذه قادرة على إحواء المضمون الشعري. فاستطاعوا تقديم ذلك من خلال النماذج التي عثرنا عليها.

فالمديح الذي يشكل الإطار العام لهذه اللوحة يرسم بوضوح مرتكزاتها الأساسية، ويخطط لمعالمها الأصلية تخطيطاً دقيقاً يلوح من أشكال القصائد التي كانت تقدم لأولئك الممدوحين الذين وجد الشعراء فيهم تمييزاً يستحق المديح، وإنسانية تفرض على الشعراء الثناء، وافضالاً أو أعمالاً تدفعهم إلى إبراز أعمالهم. وكان الطريق الذي يمر عبره الغرض طريقاً مألوفاً ونهجاً مرسومًا، وخطوطاً يحد فيها الشعراء السمات المميزة، والعلامات الفارقة، ليضعوها في المواضع المحددة لها ويرسمون حدودها في الأماكن المتفق عليها. أما القدرة فكانت تتوزع فوق كل شكل من أشكال اللوحة، وتبرز عند كل إحتدام عاطفي أو اسلوبي أو لفظي، تتأجج ملامحها من خلال التعبير الذكي، وتألق براعتها حيال الإختيار الفني الذي يملك عنان اللفظة القادرة، والفكرة الجديدة من خلال تعاملهم مع الفكرة، والتزامهم بأحكام المنهج المستخدم في السلوك الشعري الملتمزم.

فالتابغة يقدم النماذج المتفق عليها من هذه الألواح ليصل إلى اللوحة الحقيقية التي كانت السبب الدافع لرسم هذه الألواح محترفاً في سبيل ذلك أكادماً من الأطلال بعد وقوف ياس، وجواب صامت ومحابس دواب لا تعرف معالمها،

وقد أخنى عليها الذي أخنى على لبد، فيعدى عما يرى إذ لا إرتجاع له، رافعاً  
عيدان رحله على ناقة قوية نشيطة تشبه الثور الذي خططت قوائمه، وضممرت  
امعاؤه، وقد أصابه المطر، ودفعت عليها الرياح جامد البرد، وراعه صوت الصياد،  
وأحاطت به الكلاب حتى استطاع قتل أحدها وإيقاع الهزيمة بالثاني وكل هذه  
الأحداث يسجلها الشاعر ليصل إلى جسره اللفظي، ونقلته المعروفة  
فتلك تبلغني النعمان ان له فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد (٣)  
وينطلق بعد ذلك إلى تعديد خصالة، وذكر أفعاله، وإبراز قدرته، وإيضاح ما يريد  
إيضاحه من شخصيته، وهي نقلة سليمة، تدور بالشاعر دورة تخفي معالم الثور  
وتبرز ملامح الناقة، وتضع أحداث المعركة وتقدم صورة الإنتصار الذي انتهت  
إليه، وتخفي مظاهر التعب الذي لازمت ناقتة، وتقدم سمات الراحة والطمأنينة  
التي استشعر بها الشاعر واستشعرت بها ناقتة واستشعر بها الممدوح الذي تكلف  
الشاعر من أجله هذه المشاق والمتاعب،

وتتميز هذه المظاهر بصورة واضحة عند بعض الشعراء أمثال الأعشى  
والنابغة وزهير،

أما زهير، فيجد البين والفراق سبيلاً لافتتاح قصيدة المديح.. ويرى أن يوم  
الوداع كان حاسماً بالنسبة إليه، ثم يورد آياتاً يبدى فيها من الشوق ما يؤلم،  
ويعرض من خلال ذلك لأوصاف ابنة البكري التي تحدث عنها ثم «يعدى عما  
يرى إذ فات مطلبه» ليشد عيدان رحله على دوسرة قوية تشبه الثور الناشط الذي  
رعى الموضع المحدد له في القصيدة. ثم خرج يطلب مواضع الماء في الربيع،  
وبعدها يدركه المطر فيبات مستمسكاً من البرد والمطر، خائفاً يحفر بأظلافه  
التراب حتى تساقط بعضه فوق بعض، لأنه حفر في التندى فاستقام له الحفر، فلما  
انتهى إلى الرمل الخاف إنهال عليه. (٤). وهي صور عرضت لها في حديثي عن

(٣) - ديوان النابغة ١٢/.

(٤) - ديوان زهير ٤٨، ٣٣/.



لوحة الصيد. وبعدها يباشر الموضوع بجسر لفظي يختلف عن الجسر الذي سلكه النابغة وهو عبارة «بل اذكرن خير قيس كلها»، وخيرها نائلاً، وخيرها خالقاً، ثم يمضي في إستجلاء الأوصاف، وإضفاء الملامح التي وجد الشاعر فيها حافزاً للمديح، واستثارة لهذا القول، وداعياً إلى أن تتساقط عليه هذه الأقوال وهو مدح يقرب في شكله وصوره وعطائه من مديح النابغة.. فالمبتغون جعلوا الخير في هرم، والسائلون إلى أبوابه طرقاً، وأوصافاً أخرى يمثل الصدق الخالص في المديح، والأفق الشامل في الإحاطة بما أبداه هذا الرجل، حتى أصبح أهلاً لهذه الأوصاف.

وفي مديحه لحصن بن حذيفة الفزاري (٥). يفتح مديحه بيته المشهور:  
 صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعري افراس الصبا ورواجله  
 وهي إشارة توحى بترك الصبا، وترك ما يمكن أن يكون فيه. ومن خلال هذه الإشارة يدخل الشاعر مدخلاً فنياً معقولاً، ليتحدث عن إحساسه بسمات الكبير والشيخوخة حتى أصبحت النساء لا يعرفن منه إلا سواد شعره الذي عمه الشيب، ثم يذكر الطلل العافي، والغيث الوسمي، والصيد الذي نخائله، والغلام الذي يخفي شخصه وتضائله، والشياه الراكعات، وما صاحب ذلك من عمليات صيد، ثم يصل إلى الممدوح بنقلة شعرية بعد حديث طويل عن فرسه السريع، القوي النشيط فيقول (٦):

وذي نعمة تمتتها وشكرتها وخصم يكاد يغلب الحق باطله  
 ثم يستمر في المديح وذكر الأوصاف التي يراها بأربعة عشر بيتاً.  
 وفي مديحه لهرم بن سنان يسلك ماسلكه في قصيدته الماضية، فهو يغشى الديار بالبقيع وقد اقوين بعد أن أربت بها الأرواح، فيقف بها رآد الضحى، ولما رأى أنها لا تجيبه نهض إلى وجناء كالفحل ينعتها بسبعة أبيات ثم يشبهها بالبقرة المذعورة التي فقدت ولدها، وقد توقد الخوف في نفسها من الفزع، فقد تركت

(٥) - الديوان / ١٢٤، ١٤٤.

(٦) - الديوان / ١٣٨.



لدها وأعقلت عنه، فعادت إليه، فلم تلق إلا بقية جسد، وبضع لحم تحجل  
الطير حونه، وقد أكل الذئب منه ما أكل. وهي صور رائعة يقدمها الشاعر لهذه  
البقرة، ثم يرسم لوحة الصيد التي تنتصر فيها البقرة على الكلاب، وتلقي بينها  
وبين الكلاب غباراً كالذوافن بقوائم سريعة، وقد ارتسمت طرائق الدم بنحرها.  
لتقصدها.. والشاعر في هذه النقلة يباشر المدح بهذه الناقة التي شبهها  
بالبقرة فيقول (٧) :

إلى هرم تهجيرها ووسيجها      تروح من ليل التمام وتغسدي  
إلى هرم سارت ثلاثاً من اللوى      فنعم مسير الواثق المتعمد  
سواء عليه أي حين أتيت      أساعة نحس تقى أم بأسعد  
ويستمر في ذلك بخمسة عشر بيتاً يعدد فيها من الأوصاف ما يجعله أهلاً للمديح  
وفي قصيدة ثالثة يمدح فيها سنان بن أبي حارثة بعيد اللوحة بأشكالها وأوصافها. وأساليبها  
ونقلاتها، وحتى الجسر الذي استخدمه في مديحه لهرم يورده في مديحه هذا فيقول (٨)  
وإلى سنان سيرها ووسيجها      حتى تلاقيه بطلق الأسعد  
وتكاد تكون ألواح زهير ألواحاً شعرية متميزة في هذا المجال لاتفاق شكلها  
وتناسق معانيها وألفاظها وتحديد معالمها وأساليبها والطريقة التي يتوصل بها.  
ويسلك بشر بن أبي خازم مسلك زهير والنابعة، لأن مديحه يمر عبر المراحل  
الأربع، فهو يقف عند الأطلال التي أضحت خلاء ثم يسلي همه حين يعود  
بنجاء صادقة الهواجر ثم يشبه ناقته بالثور الوحشي الذي يفاجأه الصياد بكلاب  
الصيد الضامرة، فيكر لها مدافعاً عن حقيقته، ثم يغادرها وعليها الدماء اليابسة من  
آثار طعنه، وأخيراً ينتقل إلى النقلة الشعرية التي يعبر عنها فيقول (٩) :

أذاك أم تلك؟ لأبل تلك تفضله      غب الوجيف إذا ما أرقلت تحد

(٧) - الديوان / ٢٣١، ٢٣٢.

(٨) - الديوان / ٢٧٥ - وأبيات القصيدة تبدأ من / ٢٦٨-٢٧٨.

(٩) - الديوان / ٥٧.

وبعدها يعدد الأوصاف التي وجدها عند هؤلاء الممدوحين من رفعة وعلو  
وشرف ورزانة أحلام ورجاحة عقول.

ومثل هؤلاء الأعراس الذي اتبع في مديحه لأياس بن قبيصة الطائي ما أتبعه الشعراء المتقدمون فقد تحدث عن صواحبه وقد هجرنه حين أسن، وفارقه الشباب ثم يمضي الشاعر في تصوير أحلامه حتى يتجاوز اختراق الصحراء، غير هباب، بناية قوية، وينسى الأعراس الرحلة، فيذهب مع الثور الذي يشبه به ناقته، وكيف الجاه إلى المطر والريح إلى كتيب من الرمل، واضطره ذلك إلى شجرة أرطاة كبيرة وبعدها ينتقل إلى حديث الصيد والكلاب التي أغراها بصيده وأخيراً يتحدث عن مملوحيه بنبقة شعرية يقول فيها (١٠):

لما رأيت زماناً كالحاً شبحاً قد صار فيه رؤس الناس أذناً  
يمت خير فتى في الناس كلهم الشاهدين به أعنى ومن غابا  
إن هذه النماذج التي التزم بها الشعراء تمثل النموذج المألوف والكامل لهذا الشكل  
الشعري .

ويبدو أن هذا السلوك أو هذه المجموعة من الألواح كانت تختزل أحياناً فتصبح بدل أربع لوحات ثلاث لوحات باسقاط لوحة الصيد والإبقاء على لوحة المرأة والناقة والغرض (المديح)، فبشر بن أبي خازم يعرض في بعض قصائده للحديث عن المرأة وينعطف إلى الصحراء وما يجري فيها ثم يدخل إلى حديث المديح، ولا يمر بحديث الصيد الذي عودنا على ذكره في قصائده الماضية (١١).

والشاعر يظل في هذه القصائد محافظاً على منهجه القديم ونقلاته الشعرية وصيغته الأسلوبية المستخدمة وتسلسله الفكري المعروف في بناء القصيدة وكذلك الأمر عند الأعشى (١٢) وربيعة بن مقروم (١٣) والممزق العبدي (١٤).

(۱۰) - اندیوان / ۳۶۳.

(١١) - ينظر الديوان / ١٤٢/ ١٦١٠ ١٦٧.

(١٢) - الديوان / ٩٣٤٤٧٤٣٥٤٢٧.

(١٣) - الديوان / ١٨.

(١٤) - الأصبعيات / ١٨٧.

ويستبدل أحياناً حديث المرأة بحديث الظلل العافي وتستمر بقية الموضوعات باختزال لوحة الصيد أيضاً. وتتضح هذه الظاهرة عند بشر (١٥) والنابغة (١٦) والأعشى (١٧) والحارث بن حنظلة (١٨).

ولم تقتصر اللوحة عند الشعراء الجاهليين على هذا الاختزال ولكن تتساقط بعض أجزائها الكبيرة عند بعضهم، وتتلاشى أبعاد بعضها الآخر من أبعادها الواسعة فتصبح مقتصرة على الغزل والمديح كما هو الحال عند أوس بن حجر (١٩) والأسود بن يعفر (٢٠) وعبدالله بن عنمة الضبي (٢١)، وتظل الفكرة المعتمدة عند الشاعر قائمة، وتظل الأصول المعتمدة في صياغة المنهج الشعري لبناء قصيدة المديح ثابتة فهو يمهّد لها بما يراه متفقاً، ولعل الصلات التي تحددها طبيعة العلاقة القائمة بين الشاعر وبين المملوح هي التي كانت تساهم في مد الصورة بالشكل الذي يريده، فيصبح واسعاً في حديث بعض المملوحين ومختصراً ضيقاً في حديث بعضهم الآخر. أو مقتصراً على لوحات ثلاث متبصرة في صورة قصيدة أو موفياً أبعاد الأشكال في صور وقصائد أخرى. ولا بد أن تلخّل في تفسير هذه الظاهرة عوامل أخرى لم يفصح عنها، أو لم تظهر دواعيها من سياق القصيدة. وهي تمثل شكلاً من أشكال قصيدة المديح، ونموذجاً قد يكون متطوراً لهذا الفن الذي شغل مساحة فسيحة في الحقل الشعري العربي، وأخذت أوصافه مقداراً واسعاً من مقادير التقويم الاجتماعي الذي ارتكزت عليه المقومات المحمودة والصفات المثلى، وهي ألواح تحمل الدلالة الأنسانية التي اختترنها الشاعر في

(١٥) - الديوان / ٣٣، ١١٣، ١٩٢، ٢١٩.

(١٦) - الديوان / ١٣٦.

(١٧) - الديوان / ٣.

(١٨) - المفضليات / ١٣٠.

(١٩) - الديوان / ٩٤.

(٢٠) - الديوان / ٤٩.

(٢١) - المفضليات / ١٧٩.



حالة المديح أو الفخر أو الرثاء أو الهجاء وقدم عطاءها الفردي على شكل موجات إعجاب ناضجة، ودفقات حسية متكاملة. تحدد لها ملامح التطور الذي أخذ بأطراف المديح، والمراحل التي كانت تقف عندها ملكة الشاعر وقدرته.

ملاحظة أخيرة في غرض المديح لا بد من الإشارة إليها، تتعلق بالمقدمة الشعرية التي كان الأعرشى يتميز بها دون غيره، فهو يطيل المقدمة فتصل في بعض الأحيان إلى أكثر من خمسة وثلاثين بيتاً، يعرض فيها لموضوعات داخلية مثل الحديث عن الشيب والشيخوخة، يعرضها بلامح واضحة وهيئات مفصلة تتميز عن غيرها بالامتداد ثم يدخل إلى موضوع الناقة، أما انتقاله إلى صورة المديح فهي لا تكون بالصورة التي ينتقل إليها الشعراء الآخرون. أو بالشكل الذي عودنا عليه أولئك الشعراء، فهو عندما يعرض لتشكي الناقة من التعب، وما تصادفه من أمور يحاول أن يجعل الشكوى للممدوح، أو يعرض للممدوح ما بقي في سبيله من صعاب، ويحاول أن يدخل أسلوباً قصصياً خلال مقدماته هذه وهو نموذج شعري ينفرد به الأعرشى، ويأخذ سمة متميزة لم نجد لها نظيراً بهذا الشكل وبهذا الامتداد وبهذا التفصيل عند غيره من الشعراء.

وفي لوحة الفخر تختفي لوحة الصيد أو تكاد، لأن الشاعر لم يعد بحاجة إلى أسبابها، ولم يعد بحاجة إلى دواعيها، فهو يفخر بنفسه، ويثق بهذا الفخر، ويستطيع أن يصل إليه مباشرة دون حاجة وهو يعلم أن الخصال التي يتحدث عنها لم تكن زائفة، فهي خصاله المعروفة، وهي صفاته الملازمة، وهي كيانه الذي يستمد فيه القوة والمكانة. ولهذا كان إدراكه لها إدراكاً سليماً، وتشخيصه لحقائقها تشخيصاً واقعياً وهو يعلم ما يترتب على الصدق الملازم من مسائل، وما ينطوي على الكذب من تبعات.

هان الحقائق التي كانت تقوم دعائم الفخر لها قدراتها الحيوية على الدفع التكويني لخلق الإنسان الجاهلي، وإن النماذج الوافية التي يقدمها من خلال هذا الفخر تمثل القواعد التي يمكن أن يستند إليها هذا الإنسان، ولا بد أن يرتبط الموضوع



الذي يتحدث عنه الشاعر ارتباطاً فنياً بالقاعدة التي كان يستند إليها في حالة المديح، وإن موضوع الفخر كان يمر عبر المراحل المتسلسلة التي يمر منها المديح، وإن الالتزام المنهجي الذي فرضه على الشاعر الطابع العام لهذه الموضوعات جعله ملتزماً بهذا المنهج في موضوع الفخر والموضوعات الأخرى.

إن هذا البناء المتكامل الذي يأخذ هذا التسلسل في تناوله الموضوعات لا يمثل قاعدة منفردة، ولا إتجاهاً شعرياً يحمل قالب غرض واحد، وإنما هو هيكل قائم تمر من خلاله معظم الموضوعات، وأسلوب واضح تستخدمه بعظيم الأغراض، ومنهج متكامل تنحدر منه أغلبية النوازع الذاتية التي يمارسها الشاعر الجاهلي فلا غرابة إذا وجدناها شائعة في كل موضوع. بشكل اتساعي، أو مختصرة في بعض الموضوعات بشكل إنكماشى لأن نوازع الشاعر وأحواله تتحكم في كثير من الأحيان في هذا الاتساع أو الانكماش، فهي نوازع لها حدودها المشدودة، وتجارب لها آفاقها في استشفاف البعد المكاني، أو المركز الاجتماعي لهذا الامتداد أو بذاك الاختزال، وقد وجدنا الشعراء يمارسون التجربة بأشكالها ويقدمون النماذج بأحوالها، وفي كلتا الحالتين تبدو المقدرة الشعرية المتمكنة وتبرز ملامح الالتزام الفني لهذا المنهج الشعري المتعارف عليه.

إن قدرة الحديث عن الفخر، وقدرة الاتساع في تعديد الأوصاف التي يبرزها الشاعر، وهو يعرض لهذا الموضوع تمثل الشكل المتسع لاحتواء الشاعر لهذه الأوصاف، وإيمانه بصدق المدلولات التي أوضح خصائصها سواء كانت بارزة في حديثه عن نفسه، أو حديثه عن غيره من أبناء قبيلته أو من المعجبين به ووفق هذا الأساس تتحدد أيضاً أبعاد الالتزام في إثبات الصفة أو الصفات المستشهد بها.

والفخر قدرة إنسانية واعية واستبطان ذاتي لقدرة الإنسان ومدى ما يستطيع أن يقدمه من توافق بين ما يقوله ويفعله، وهو يعتمد في كثير من الأحيان على الذكاء الخارق لاستجلاء المسائل التي يعالجها من خلال حديثه عن كل صفة،

أو تناوله لكل موضوع، لأن النتائج المترتبة على الإخفاق في هذا التصور تحدد في كثير من الأحيان مترلته الشعرية أو الاجتماعية، ولهاتين المترلتين أهمية في حياة الشاعر الجاهلي.

فالشاعر الجاهلي يجد الحديث عن نفسه وأفعاله وقيمه هو الحد المنطقي الذي يمكن أن يشكل المرتكزات الأساسية في قصيدة الفخر، ولهذا سقطت لوحة الصيد كاملة من حديث الفخر، أو كادت-، واختزلت إلى حد بعيد لوحة الناقة عند كثير من الشعراء، إلا أننا نجد لها موجودة عند بقية منهم وبشكل مختزل، مثل بشر بن أبي خازم الذي يذكر انتصارات قومه، ويسجل أحداث قبيلته، وهو يسلك في فخره، ما أثبتناه مبتدأ بالوقوف على الطلل والحديث عن رسوم الديار، ونعت الحبيبة، وإصغائها إلى قيل الوشاة، وقطعها جبل المودة. وبعد خمسة أبيات يمر إلى اللوحة الثانية من خلال الجسر اللفظي «لولا تسلي المهم عنك بجسرة» ليتحدث عن ناقته دون أن يقحمها في لوحة الصيد- التي أسقطت في الفخر- التي كان يكثر من استخدامها في حديث المديح، مشيراً إلى نشاط هذه الناقة، وسرعة تمايلها وشدة ضربها الأرض، وقدرتها على وهص الحصى، وهو ممر قصير يحتوي على بيتين من الشعر ثم ينتقل إلى مسألة تميم وعامر في الحروب عن الجراحات البليغة والفشل الذريع الذي لحق بهما، ثم يقدم صورة رائعة للحرب والخيل والفرسان وهم يدافعون عن الحصى، ويذودون عن الشرف، وينتقمون للهزيمة المنكرة التي حلت بهم في يوم سابق من هذا اليوم، ملوناً هذا الحديث بألوان مجد قومه الحربي، ومسجلاً روائع النصر المؤزر، وتجريع الخصوم كؤوس الحسرة والألم (٢٢).

لمن الديار غشيتها بالانعم	تبدو معالمها كلون الارقم
لعبت بها ريح الصبا فتنكرت	إلا بقية نؤيها المتهدم
دار لبيضاء العوارض طفلة	مهضومة الكشجين ربا المعصم

(٢٢)- الديوان / ١٧٧، ١٨٤.

لولا تسلي الهم عنك بجسرة      غيرانة مثل العتيق المكسدم  
 زيادة بالرحل صادقة السرى      خطارة تهص الحصى بملثم  
 سائل تمينا في الحروب وعامرا      وهل المجرب مثل من لم يعلم  
 كنا إذا تعدوا لحرب نكرة      نشفى صداعهم برأس مصدم  
 نعلوا القوانس بالسيوف ونعتري      والخيل مشعلة النحور من الدم  
 الخ..

ونهج بشر هذا النهج في قصيدة أخرى يفتخر بها، ويقدم لها ستة أبيات يذكر فيها الرسوم والكثيب والمنازل والزمن الداهب، والسنون المنصرمة. والحي الضائع ثم يسفح دمعاً مسبلاً، ويكي بكاء حمامة نادت حماماً، وبعدها يمضي على رحله وقد شده على حمار وحشي يريد أتاناً، ولهذا كان عدوه سريعاً. وبشر في هذا الانتقال يمر من حديث الوقوف على الطلل، وحديث الناقة التي يشبهها بالحمار الوحشي عبر ممر ضيق كما أسلفت في المقطوعة السابقة، وممره هذا لا يتجاوز البيتين فقط ينتقل بعدهما إلى مسألة الناس عن قومه يوم الوغى، عندما يبدأ الناس يشمرون من الفرع، ومسألة القبائل الأخرى التي كتب عليها مقاتلة قبيلته، وكيف كانوا يهزمون وتقتفي قبيلته آثار المهزمين مقدماً من خلال الحديث مجموعة من التشبيهات التي يشبه بها هذه القبائل المهزومة، ويستمر إلى نهاية القصيدة في حديثه عن قومه ووقائعهم وأيامهم (٢٣).

ويكرر طريقته هذه في قصيدة ثالثة يفتحها بحديث الطيف، ورحلة صاحبه وقطعها الوحل واستعادة ذكريات الصبا واللهو بثمانية أبيات، ثم يدخل إلى الصحراء التي تنخرق فيها الرياح، فيسمع لصوتها عزيماً يشبه عريف الجن، فيذعر ظباها القائلات بناقته السريعة التي أذهب الحر لحمها، وأفنى سنامها، فيشبهها بالثور، وبشر يطيل في حديثه هذه المرة عن الناقة فيجعله ستة أبيات ينتقل بعدها إلى الفخر الذي يفتحه بعبارة (ألا أبلغ بني سعد رسولا) ثم يتحدث عن الفخر بقومه، مظهراً استباحتهم لكل أرض يشاؤونها من الأراضي الخصبة

(٢٣) - الديوان ١٨٦/ ١٩١٠.



الممرعة، وأنهم يملؤون نواديهم بكثرة عددهم، وأنهم فرسان يملكون من الخيل عدداً كبيراً (٢٤).

إن بشر بن أبي خازم في هذه القصائد الثلاث يمثل نهجاً شعرياً واضحاً في قصيدة الفخر، تأخذ أبعاداً واحدة، وتلتزم شكلاً معيناً، وتعالج موضوعات محدودة، وهي في إطارها العام تدخل ضمن الوحدة العامة لبناء القصيدة، ولكنه أسقط عنها لوحة الصيد، وقد بيننا المبرر الذي حمله على هذا الإسقاط، ولكن ظلت بقية اللوحات محتفظة بخصائصها إلى حدها على الرغم من اختزال بعض الأجزاء فيها..

ومثل بشر في هذا الالتزام الشاعر ربعة بن مقروم الضبي، الذي يقف عند رسوم هند وهي قفر تخال معارفها بعدما أتت عليها سنتان رسوماً. وقد وقف عندها يسألها وهو ينكر هذا التساؤل، فيذكر العهد القديم والأيام. فتفيض الدموع، ويأخذ منه هذا الحديث خمسة أبيات يعدي بعدها بناقة بيضاء صلبة ضخمة يشبهها بالحمار الوحشي ثم يسوق الحديث عن أتانة وسلطانة عليها ثم يمر مروراً عابراً على لوحة الصيد التي يرد فيها بقوله (٢٥)

وإن تسأليني فلني أمـرؤ أهين اللثيم وأحبوا الكريما  
وأبـنني المعاني بالمكرما ت وأرضى الخليل واروى النديما  
الخ..مفاخرأ بأخلاقه، وحسن سياسته لمخالطيه، ثم ينتقل إلى قومه،

وقومي ، فإن أنت كذبتني بقولي فأسأل بقومـي عليم  
أليسوا الذين إذا أزمنة الحت على الناس تنس الحلوما  
يهينون في الحق اموالهم إذا اللزيات التحين المسيمما  
الخ..مفاخرأ بكرم قومه، وتتمام استعدادهم للحرب، ذاكرأ مفاخر أيامهم  
وأبـاءهم الضيم، ونعت سلاحهم وخيلهم.

وينهج سويد بن أبي كاهل نهج ربعة بن مقروم في هذا النهج، ويلتزم بذكر

(٢٤) - الديوان / ٢٠١، ٢١٢.

(٢٥) - الديوان / ١٨.



لوحة الصيد مختزلة، أو يمر عليها مروراً سريعاً، فيبدأ بالنسيب، ثم يعفيه بحديث الطيف، والأرق والليل والنجوم، وبعدها يعود إلى التشبيب بصاحبته فيصف عذب حديثها، وكيف قطع المهامه اليها في النوم الشديد، فينعت الفلاة، والسراب والخيل، وتستغرق هذه الأوصاف من قصيدته ثلاثين بيتاً تقريباً، ثم يباشر الفخر بقومه بني بكر بن وائل، بكرمهم وطيب خلقهم ووفائهم وجمالهم وجرأتهم وقوة بأسهم وشجاعتهم، وشدة اهتمامهم، وهي قصيدة تستحق الدراسة المفصلة لما فيها من موضوعات وصور (٢٦).

وقد أكد لنا هذان النموذجان احتفاظ بعض الشعراء بالواح القصيدة كاملة ولكنها لم تصل إلى الحد الذي عودنا عليه بقية الشعراء وهم يتحدثون بأسهاب عنها، ولكنها في الغالب وكما قلت أنها كادت تتلاشى في معظم قصائد الشعراء أو انحسرت انحساراً كبيراً في ميدان الحديث عن الفخر.

إن هذا النهج يمثل الشكل الأول في بناء قصيدة الفخر، ولكن الجانب الآخر كانت قصيدة الفخر تنحسر، وكانت لوحاتها تختصر ووحداتها تختزل فهي عند سلامة بن جندل (٢٧) وعمر بن معد يكرب (٢٨) وخراشة بن عمرو العبسي (٢٩) وعوف بن عطية بن الجزع (٣٠) تكتفي بالوقوف على الطلل والفخر، ويكاد الانتقال بين هاتين اللوحتين يكون انتقالاً مفاجئاً لأن الشاعر لم يجد الفرصة للحديث عن المبررات التي تحمله على الفخر، فالقارىء يشعر بالطفرة، لأن الصور الكلامية والتقلات الشعرية لم تسعفه في هذا الحديث فجاءت قصيدته وكأنها مقطوعة ونجدها عند شعراء آخرين تكتفي بذكر الطيف أو الحديث عن النسيب أو الدعوة إلى السلامة أو الحديث عن هجر الحبيبة أو الفراق ثم الحديث

(٢٦) - المفضليات ١٨٨/١.

(٢٧) - الديوان ٢٢٣.

(٢٨) - الديوان ١١٢٠٥١/١.

(٢٩) - المفضليات ١٠٤/٢.

(٣٠) - المفضليات ٢١٢/٢.

عن الفخر، ولعل هذه النماذج تتضح عند تأبط شراً (٣١) والحادرة (٣٢) وريبعة ابن مقروم (٣٣) والمرقش الأكبر (٣٤) والحارث بن حلزة (٣٥) وعبدالمسيح بن عسلة (٣٦) ومالك بن حريم (٣٧).

لقد ظلت لوحة الفخر لوحة ملاصقة لبعض الألواح الشعرية التي ألفها الشعراء القدماء، وظلت ابنتها الفنية متصلة بالبناء العام للشكل الشعري وإن كانت طبيعة الغرض تفرض على أصحابها اقتطاع أجزاء غير نافعة منها، ومحاولة ربطها بالجسور التي كانوا يستخدمونها في موضوعاتهم الأخرى فجاءت منسقة أحياناً تنسيقاً يطويها في الاطار العام، ويخرجها عن هذا الإطار عندما تصبح مقتصرة على لوحة واحدة من الألواح المعروفة. وعلى الرغم من استخدام الشاعر للجسور اللفظية المستخدمة في كل لوحة من اللوحات فإنه استطاع استحداث جسر لفظي آخر يستطيع من خلاله الدخول إلى لوحة الفخر، ويتمثل بعبارة «فسائل أو ألا أبلغ أو هلا سألت الخيل» أو «ألا أيها المستخيري» وهو في كل صيغة من هذه الصيغ أو مشتقاتها يحاول استخدام الأسلوب الخطابي التقديرى القائم على صيغة التنبيه أو الإشعار بالحديث أو الدعوة إلى الالتفات إليه في أول خطوة من خطوات الفخر، وبعد هذه الإشارة الأسلوبية الواضحة يبدأ حديثه المرتقب.

إن مكونات هذه اللوحة والصيغة التي يستخدمها الشاعر في عبوره إلى الغرض تدل على أن الأسلوب المتبع كان يأخذ شكلاً مختلفاً في تعابيره عن الأساليب التي وجدناها مستخدمة في الجسور اللفظية الأخرى التي أصبحت سمة من

(٣١) - المفضليات ٢٥/١.

(٣٢) - المفضليات ٤١/١.

(٣٣) - الديوان ٣٤/.

(٣٤) - المفضليات ٣١/٢.

(٣٥) - الأصمعيات ٥٦/.

(٣٦) - المفضليات ١٠٤/٢.

(٣٧) - الأصمعيات ٥٦/.

من  
سمات التقديم لكل صورة، تتألف معها، وتتفق <sup>من</sup> حيث الشكل والمضمون مع ما تقدمه اللوحة من أوضاع وأحوال.

أما الهجاء فهو موضوع آخر من الموضوعات التي كان الشاعر الجاهلي يحتاج إليه، وهو يدفع عن نفسه هجوماً، ويصد جملة مركزة يردها عن نفسه أو عن قبيلته، أو يفند حججاً أنهم لها، (ويدخل في إطار هذه المفاهيم شعر النقائض) ولم يكن الموضوع منفصلاً من حيث البناء عن الموضوعات التي عدت أغراضاً مقصودة في القصيدة الجاهلية، وإنما هي غاية أيضاً، كان الشاعر يتخذ لها الوسائل الكثيرة، ويركب من أجلها البناء الشعري المعروف ويستخدم النقلات الشعرية التي وجد فيها عتبات سهلة للدخول أو الانتقال أو الخوض في المجال الفني المطلوب، ولا نكاد نستغرب إذا علمنا بأن لوحة الغزل كانت هي اللوحة الممهدة لهذا الغرض، وكأن الشاعر وجد فيها مجالا فسيحاً للتعبير عن رغبته في الحديث أو قدرته على الانطلاق من أمثاله من أحاديث ربما تتصل بسبب قريب أو بعيد بهذا الغرض.

ولعل هذا الاتفاق في إتخاذ الغزل والوقوف على الطلل، والحديث عن الطيف أو الشيب، يمثل لنا الاهتمام المركز والاتفاق المقصود في الدواعي الاصلية التي كانت تشد الشعراء إلى هذا الاختيار، وربما أراد الشاعر أن يختزل الاطار العام في هذا الغرض، ويكتفي بالغزل أو الوقوف لانه لا يستطيع التنازل كلياً عن المقومات الشعرية، لان الشاعر في هذه الحالة واقع تحت تأثير الغضب أو الحماس هو يحاول أن يسمع خصمه الهجاء ولا يريد أن يتحمل من أجل ذلك أتعاب الرحلة التي تعود أن يتحدث عنها في بقية الأغراض، لان المهجو لا يستحق ذلك، وإنما يكتفي بالوقوف السريع أو الهجران الذي تبديه الحبيبة، وهو طبيعة تتلاءم مع طبيعة الهجاء القائم على التأثير السريع والغضب الذي يحمله الشاعر على الشخص المهجو.

لقد تبعت ثلاث قصائد في الهجاء لبشر بن أبي خازم الأسدي فوجدته يقدم لها بأبيات غزلية، يتحدث في الأولى عن سلمى وارتجالها، وعن عزائه،



بعد أن ظعنوا، وعن الدموع التي ذرفها بعد إدبارهم والابكار التي لفتها الظعون  
ثم يدخل إلى الهجاء بعد ثمانية أبيات دخولا مباشراً، ويستمر فيه حتى نهاية  
القصيدة (٣٨) ويتحدث في الثانية عن الديار والدموع والرحلة والشيب، ثم يسوق  
الحديث عن يوم النصار، وما كان فيه، متخذاً منه سلباً للهجاء (٣٩) ويذكر  
في الثالثة تغير المنازل وتعفية الجنوب لها، وإقفارها والوقوف عندها والسؤال  
عنها، ونأي الأحبة، وبعد ستة أبيات يدخل إلى الهجاء بعبارة التنبيه «الأبلىغ بني  
لأم» ويستمر فيها حتى النهاية (٤٠) ولم أجد الشاعر في هذه القصائد الثلاث يدخل  
في قصيدته غير هاتين اللوحتين وكأنه أراد اختزال بقية الألواح ليصل إلى تقرير  
خصمه بهذه السرعة، وإبلاغه هجاءه دون أن يمر بموضوع آخر.

وتبعت قصيدتين للأعشى في الهجاء فوجدته يسلك هذا المسلك ففي الأولى  
يبدأ الأعشى بذكر صاحبه هريرة، ويبدو في استهلاله شيء من الضيق والغضب  
ثم يعود لمخاطبة نفسه، وكأنها لم تستجب لأمره الصارم العنيف، ولكنه يتحدث  
من خلال ذلك عن خيال صاحبه وصورتها، وحسنها وشعرها الفاحم ونقاء  
لونها، وبعد ستة أبيات يعمد إلى ترك هذا الحديث الذي لا غناء فيه ليبدأ حديثه  
الذي تكوى به الأنوف فتظل موسومة به أبداً، ثم يوجه الكلام لبني شيبان  
(المقصودين بالهجاء) إلى أن ينتهي (٤١).

وفي الثانية يتحدث عن هجر حبيبته التي أمعنت في البعد بعد أن رآته عجوز  
وهي ما تزال في شبابها، ثم يوغل في حديثه عن نفسه وعن فتوته وعن شجاعته  
ولهوه وبعد تسعة عشر بيتاً يدخل إلى موضوع الهجاء (٤٢).

(٣٨) - الديوان / ١٠-٦.

(٣٩) - الديوان / ١٩-١٠.

(٣٠) - الديوان / ٢٣-٢٠.

(٤١) - الديوان / ٨١-٧٧.

(٤٢) - الديوان / ٨٧-٨٣.



والقصائد الخمس التي تحدثت عنها تكاد تلازم حالة واحدة من الحالات التي اتسمت بطابع الاكتفاء بالغزل والهجاء. وهي طبيعة تؤكد وعي الشاعر الجاهلي وهو يعالج الموضوع، وتثبت قدرته على الاحتفاظ بالتسلسل الموضوعي والفكري لطبيعة الحديث الشعري، والتزامه القائم بما يقدمه من قصائد وادراكه وهو يتحسس بالقيمة الاجتماعية التي يتوخاها من هجائه، ولهذا كانت قصيدته خالية من اللوحات التي عودنا على الحديث عنها، وهو لم يكن في مجال يسمح له بمثل هذا الاسترسال وهو لم يتكلف إلى المهجو الطريق، ولم يجد حاجة في ناقة سريعة، يضيف عليها من القوة والصلابة والسرعة ما يجعلها تصل إلى المهجو ليسمعه الهجاء لأن الهجاء في عرفه سريع الانتقال، فقصائده تصل مع الرياح، وهجاؤه هو الذي يصك السمع وهي قضية منطقية سليمة لها ما يبررها في العرف الأدبي. ولكنني عرضت لها لإيضاح ما أراه حقيقة أو شبه حقيقة بالنسبة لما أعتقد به.

لقد ظلت كثير من القصائد تحمل طابع الافتتاح بالغزل أو الوقوف على الطلل أو الحديث عن الطيف أو الشيب وحتى في بعض قصائد الرثاء، ولم يكن هذا الافتتاح إفتاحاً عفوياً أو موضوعاً اعتباطياً، وإنما هو التزام شعري يأخذ أبعاده عند كل عرض، وتتحدد معانيه وفق كل موضوع. ففي المديح كان الغزل يأخذ شكلاً آخر، يتحدث فيه الشاعر عن أمور غير الأمور التي يتحدث عنها في الهجاء، لارتباطه بما يعقبه من موضوعات، ثم تأتي بقية الألواح التي تمهد لموضوع المديح، ووجدنا الموضوع يتغير في الحديث عن الفخر، وتصبح لوحاته موضوعاً آخر، وكان بعض الشعراء يمدون في سعة اللوحة أو يوجزون في القسم الثاني ولكنهم يلتزمون. أما في الهجاء فالالتزام يصبح التزاماً بلوحتين: الأولى اقتضتها طبيعة الغرض، ووجدتها طبيعة الشاعر. وكل هذا التوافق والتحليل يدل على الوعي الذي يميز القصيدة ويمنحها قدرة التكامل التخييلي ومعنى أن الوحدة الكاملة للقصيدة قائمة في مثل هذه الأشكال وأن الشاعر كان يهيئ بالتزام البناء والشكل،

ويعطي لكل وحدة من هذه الواحدات حقها من حيث الصورة والأسلوب. إن حديث الغرض الذي عرضت له في القصيدة الجاهلية لا يعني أن القصائد كلها كانت تأخذ هذا الشكل ولا يعني أن الشعراء في معالجتهم للموضوعات كانوا يسلكون هذا المسلك، ولكن هذا الحديث كان يمثل الالتزام الشعري الذي تسير في خطه القصيدة الملتزمة، أو يمثل النهج القائم في عمود الشعر المتعارف عليه. لأننا إلى جانب هذا الاتجاه كنا نجد عشرات القصائد التي تخصص لمعالجة موضوع واحد يبدوها الشاعر بالغرض الأساس، وينتهي نهاية هذا الغرض دون أن يعرض لموضوع آخر وإن مثل هذه القصائد لا يمكن ادخالها تحت هذا الباب لأنها تمثل وحدة متصلة وتسلسلا سليما.

## هوامش لوحة الغرض

- قال عمرو بن قميئة:  
وكننت إذا الهموم تضيفتني  
قريت الهم أهوج دوسريا  
وقال المتلمس:  
وقد أتناسى الهم عند احتضاره  
بناج عليه الصبغية مكدم  
وقال المتقّب العبدى:  
سيكفيك أمر الهم عزمك صرمة  
ويكفيك مخلوج الأمور صريمها  
وقال النابغة:  
فسل الهوى واستحمل الهم عرماً  
خروساً بحاجاتي تخب وتنعب  
وقال:  
ولقد أسلي الهم حين ينوبني  
بنجاء مضطلع السرى موار  
وقال:  
فسل الهوى واستحمل الهم عرماً  
نخب برحلي تارة وتناقل  
وقال أبو دؤاد:  
وقد تفرج همى ذات معجمة  
تنضوا المطي إذا ماضىها السفر  
وقال أوس بن حجر:  
فدعها وسل الهم عنك بجسرة  
عليها من الحول الذي قد مضى كتر  
وقال:  
ولقد أربت على الهموم بجسرة  
عيرانه بالردف غير بلحون  
وقال ليبد:  
وكننت إذا الهموم تحضرتني  
وضنت خلة بعد الوصال  
وقال:  
لولا تسليك اللبابة حرة  
حرج كأحناء الغيظ عقيم  
وقال:  
فبتلك أقضى الهم إن خلّجه  
سقم واني للخلاج صروم

وقال :

بتلك أسلى حاجة إن ضمننتها  
قال زهير :

دعها وسل الهم عنك بجسرة  
قال طرفة :

وإني لأمضي الهم عند احتضاره  
قال بشر بن أبي خازم :

ولقد أسلى الهم حين يعودني  
وتنظر هوامش لوحة الناقة ١/ ، ٢/ إلى هامش ٢٨/  
(٢) قال المثقب العبدى :

فذاكم شبهته ناقتي  
وقال النابغة :

فتلك تبلغني النعمان إن له  
وقال :

فذاك شبه قلوصي إذ أضرت بها  
وقال لبيد :

أذلك أم عراقي شتيم  
وقال :

أفذاك أم صعل كأن عفاءه  
وقال :

أذلك أم نذر المراتع فساد  
وقال :

أفتلك أم وحشية مسبوعة  
وقال :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحي

وأبرياءهما كان في الصدر داخلا

تنجو نجاء الأندري المفرد

بعوجاء مرقال تروح وتغندي

بنجاء صادقة الهواجر ذعلب

مرتجلاً فيها ولم أغتد

فضلا على الناس في الأدنى والبعد

طول السرى والسرى من بعد إيكار

أرن على نحائص كالمقالي

أوزاع ألقاء على أغصان

أحسن قنيصاً بالبراعيم خاتلا

خذلت وهادية الصوار قوامها

واجتاب اردية السراب إكامها



وقال زهير :

أذلك أم أقب البطن جأب  
وقال :

أفذاك أم ذو جدتين مولع  
وقال بشر بن ابي خازم :

أذاك أم تلك؟ لا، بل تلك تفضله  
وقال امرؤ القيس :

أذلك أم جون يطارد آتناً  
وقال الأعشى :

ذاك شبهت ناقتي عن يمين الـ  
وقال :

فتلك أشبهها إذ غسدت  
٣- قال النابغة

فتلك تبلغني النعمان أن له فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد

٤- ينظر الديوان لأنها أبيات كثيرة تبدأ من صفحة ٣٣-٤٨

٥- ينظر الديوان نفسه ١٢٤-١٤٤

٦- ذكر البيت في الدراسة

٧- ذكرت الايات في الدراسة

٨- ذكر البيت في الدراسة

٩- ذكر البيت في الدراسة

١٠- ذكرت الايات في الدراسة

١١- ينظر الديوان / ١٤٢، ١٦١، ١٦٧

١٢- ينظر ديوان الاعشى / ٢٧، ٣٥، ٤٧، ٩٣

١٣- ينظر شعر ربيعة بن مقروم / ١٨

١٤- تنظر قصيدة المزدق في الاصمعيات / ١٨٧

- ١٥- ينظر ديوان بشر / ٣٣، ١١٣، ١٩٢، ٢١٩
- ١٦- ينظر ديوان النابغة / ١٣٦
- ١٧- ينظر ديوان الاعشى / ٣
- ١٨- ينظر المفضليات / ١٣٠
- ١٩- ينظر ديوان أوس / ٩٤
- ٢٠- ينظر ديوان الاسودين يعفر / ٤٩
- ٢١- ينظر المفضليات / ١٧٩
- ٢٢- ذكرت الايات في الدراسة
- ٢٣- ينظر ديوان بشر / ١٨٦-١٩١
- ٢٤- ينظر ديوان بشر / ٢٠١-٢١٢
- ٢٥- ذكرت الايات في الدراسة
- ٢٦- تنظر المفضليات / ١٨٨
- ٢٧- تنظر القصيدة في ديوانه / ٢٢٣
- ٢٨- تنظر القصيدة في الديوان / ٥١ والقصيدة الثانية / ١١٢
- ٢٩- تنظر القصيدة في المفضليات / ١٠٤
- ٣٠- تنظر القصيدة في المفضليات / ٢١٢
- ٣١- تنظر القصيدة في المفضليات / ٢٥
- ٣٢- تنظر القصيدة في المفضليات / ٤١
- ٣٣- تنظر القصيدة في شعر ربيعة بن مقروم / ١٨
- ٣٤- تنظر القصيدة في المفضليات / ٣١
- ٣٥- تنظر القصيدة في الاصمعيات / ٥٦
- ٣٦- تنظر القصيدة في المفضليات / ١٠٤
- ٣٧- تنظر القصيدة في الاصمعيات / ٥٦
- ٣٨- ينظر ديوان بشر بن ابي خازم / ١-٦
- ٣٩- ينظر ديوان بشر بن ابي خازم / ١٣-١٩
- ٤٠- ينظر ديوان بشر بن ابي خازم / ٢٠-٢٣
- ٤١- ينظر ديوان الاعشى / ٧٧-٨١
- ٤٢- ينظر ديوان الاعشى / ٨٣-٨٧

## وَحْدَةُ الْفِكْرَةِ

أن وحدة الفكرة في القصيدة الجاهلية لم تكن وحدة مفروضة تقتضيها بعض أطراف الصورة، أو تلزمها طبيعة التركيب الشعري، وإنما هي وحدة قائمة منذ البداية، لأن الشاعر الذي يضع الصيغة الشعرية لا ييات القصيدة ينطلق من فكرة البناء الأولى وفكرة البناء هذه تتحدد في إطار الغرض الذي يرمى إليه الشاعر، ووفق هذا الغرض تبدأ الاشكال تأخذ وضعها، والصيغ تشكل أبعادها، والمعاني تنتصب شامخة واضحة، لتكشف عن الغرض المقصود، ومهمة الشاعر في هذا المجال تشابه مهمة القصاص الذي يبدأ بوضع الخطوط الأولى لقصته منذ أول سطر يبدأ فيه، ويرسم شخوص هذه القصة من خلال الأحداث، ويحيطهم بالظرف الزماني والمكاني، ويحاول أن يضع النهاية التي تنتهي إليها الأحداث أو لا يحددها، ولكنها تلمس من خلال خطراته الواضحة المعالم، وهي في كل احوالها تحاط بالجبر الشعري المناسب الذي يوحى بحالة الاعتزاز بالفخر، أو الاحساس بالآلم، وفي حدود هذه المعاني تلمع لمحات الاعجاب، أو تبرز قسّمات الحزن، وعلى أطراف هذه الأغراض، وعند حقائقها الثابتة في البناء الشعري تتوالى الصور المرادة. وقد وقف الجاحظ عند وحدة الفكرة هذه في كتاب الحيوان فقال (ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال: كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة. ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها،

واما في أكثر ذلك فإنه تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم(١).

إن هذا النص الواضح يكشف عن الفكرة التي تعترى الشاعر وهو يحدد قسّمات القصيدة منذ البيت الأول، لأن قصيدة الرثاء تفرض على الشاعر أن يرسم نهاية الثور، أو البقرة الوحشية بيد الكلاب، وقد ألزمه هذا التحديد أن يضع كل حيوان بموضعه الذي يجب أن يكون فيه من خلال البعد المعد له والمركز الذي فرضته عليه طبيعة القصيدة.

وهذا يعني أن الثور يموت في قصيدة الرثاء، وهذا يعني أيضاً أن الكلاب تقتل والبقرة أو الثور، أو الحمار يتصر في قصيدة المديح.. ووفق هذا التحديد تترتب وحدات القصيدة، ويتصاعد بناؤها الفني وترسم علاماتها المحددة. وكذلك كانت إلفانة ابن قتيبة التي تابع فيها الجاحظ(٢) وكلاهما حاول أن يؤكد حقيقة هذا البناء في فكر الشاعر الجاهلي، وحاول أن يوحد الإنطلاق الملتزم في ترتيب البناء المتفق عليه عند الشعراء والجمهور، لأنه من غير المعقول أن تتم هذه العملية الكبيرة، وينجز هذه التجربة المتكاملة دون أن ينتظمها نظام ينسق أحوالها، ويربط بين أجزائها ويوصل بين كل خيط من خيوطها بحيث تصبح هيكلًا شعرياً موحداً، وغرضاً موضوعياً متصلاً، ويبدو أن هذا التنظيم كان واضحاً كل الوضوح في ذهن الشاعر وهو ينسج أبيات قصيدته، ويجمع أطرافها حتى تتلاقى الأفكار، وتتحد الصور واللوحات في اطراد شعري متجانس تنمو من خلاله القصيدة نمواً فنياً متكاملًا. وتتألف من وحداته عوالم القصيدة تألفاً دقيقاً، يوحى بالإدراك المسيطر، والإحساس الواعي الذي يتابع هذا التكامل والتأليف.

والشاعر في حدود هذه الأشكال المتوالية، والأحداث التي يخطط لها، والصور التي تعلق قسّمات القصيدة، يوزع عواطفه، وهي تستجيب كل حدث،

(١) الجاحظ - الحيوان ٢٠/٢.

(٢) ابن قتيبة: المعاني الكبير ٢٢٤/١.



ويعكس قدرته وهي ترسم كل صورة، ويبرز ملامح هذه القدرة من خلال التراكيب الشعرية المتناثرة في تضاعيف الأبيات، فالوقوف الذي يستحيل عند الشاعر إلى حركة صراع داخلية عنيفة تعيد إلى نفسه الزمن، وتخلق فيها دوافع النزوع إلى الابتعاد عن هذا الجو، يخلق منه المرحلة الدافعة إلى التحرك، ويولد فيه توالي الإلحاح، لمغادرة المحل الذي لفته دواعي الصمت، وأغرقت عوادي الزمن وهو يجد في هذا الإلحاح على المغادرة طريقاً سليماً لعدم الانتظار، وتجاوزاً أخلاقياً مقبولا للانفكاك عن هذا الظل الملازم، بعد أن أدى ماتفرضه عليه طبيعة الصلة بهذه القطعة الغريزة. وأصبح لازماً عليه أن يغادرها، لأن الوقوف عندها يعد ضرباً من العبث بعد أن هبأ الجو الذي يبيع له التجاوز، ومن الطبيعي أن يؤدي به الإنصراف بعد هذا الوقوف إلى الإلتجاء لوسيلته المفضلة التي تحمله وسط هذا العالم المترامي، ويعدها إعداداً كاملاً من حيث المقاومة والسرعة والإنطلاق، ويغدق عليها من المآهر ما يجعلها قادرة على الإجتياز، وقادرة على تحمل اعباء الرحلة الطويلة التي ارتسمت معالمها في ذهنه. وهو يدرك ماستؤديه هذه الرحلة من واجبات ويحاجبها من صعوبات، فهي ستعرض إلى الصياد المتوثب، الرابض مع كلابه الجائعة، والمنتظر لحيوط الفجر وهي تنسل عبر حفنات الرمل وقد أشبعها المطر، فأنهارت جوانبها على الثور الذي شبه به الرحلة. وتناثرت بعض حبات المطر على ظهر هذا الثور الخائف فكانت لؤلؤيا انسل خيطه.

الصورة في ذهن الشاعر واسعة، والحركات فيها مزدحمة، والأشكال التي يحاول إدخالها فيها غير متجانسة، ولم تكن متوافقة، لأنها أعدت لصراع مرتقب، وحشدت لتساهم في إحكام الشكل التقريري للتوحة والشاعر يعلم النتيجة مقدماً، لأنه صاحب القصة وصاحب الفكرة، فالصياد له دوره الذي يؤديه، والكلاب لها موقعها الذي حدد لها، لا تحيد عنه ولا تتجاوزها فهي مهزومة أو مقتولة، ولا نتيجة أخرى غير هاتين النتيجتين، والثور في الصورة يمثل البطل الذي

حدد له الانتصار، وكتب له الفوز في المعركة المرسومة، لأنه صورة الناقصة  
ونموذج الوسيلة التي ركبها الشاعر من أجل الوصول إلى الغاية المنتظرة، فكيف  
يكتب له غير هذه النتيجة.

إن الخيوط التي ربط الشاعر بها حركات هذا الحيوان ظلت في يده منذ  
اللحظة الأولى، وظل الشاعر هو الشخص الوحيد الذي يملك القدرة على  
تحريكه كيف يشاء. لأنه العنصر الأساس في نهاية الصورة والعنصر الأساس  
في نقل مشاعر الشاعر إلى ممدوحه، ولهذا كان الإهتمام به إهتماماً كبيراً،  
والإعداد له إعداداً كاملاً، والإعتماد عليه اعتماداً كلياً. ولم يكن هذا غريباً،  
فالنابعة يمر في قصيدته (المطولة) عبر هذه المراحل الثلاث ليصل إلى ممدوحه،  
وقد استغرقت هذه المراحل ثمانية عشر بيتاً حتى وصل إلى بيتيه الذي  
يعد إفتتاح مديحه للنعمان .

فتلك تبلغني النعمان أن له فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد  
ثم ينطلق بعد ذلك إلى تعديد خصاله، وذكر أفعاله، وإبراز قدرته، وكذلك  
يصنع زهير فيجد البين والفراق سيلاً لأفتتاح قصيدة المديح ويرى أن يوم  
الوداع كان حاسماً بالنسبة إليه، ثم يورد أبياتاً يبدى فيها من الشوق ما يؤلم، ويعرض  
من خلال ذلك لأوصاف إبنة البكرى التي تحدث عنها، ثم يعدي عما يرى  
أذفات مطلبه، ليشد عيدان رحله على دوسرة قوية تشبه الثور الناشط الذي  
يدركه المطر فييات مستمسكاً من البرد والمطر، خائفاً يحضر بأظلافه التراب...  
حتى يأتي إلى نهاية اللوحة وما يجري فيها لهذا الثور والصيد. ثم يصل إلى  
الجسر اللفظي الذي سلكه النابعة وهو عبارة (بل أذكرن خير قيس كلها...  
وخيرها نائلاً وخيرها خلقاً).

ثم يمضي في استجلاء الأوصاف، وإضفاء الملامح التي وجد الشاعر فيها  
حافزاً للمديح، واستثارة لهذا القول... ويمكن الإنشغال من النماذج التي

أوردت في لوحة الغرض وفي باب المديح) لأنها نماذج واضحة في إبراز ملامح  
 العنونة وإيضاح الجوانب التي كان يلجأ إليها الشاعر، والوقوف عند  
 الأحداث التي اختارها واضعها منذ افتتاح القصيدة وهي صورة تكشف عن  
 خواص قصيدة المديح والحركات التي تأخذها وهي تنتقل من طور إلى طور  
 والمواضيع التي قدرت لأطرافها المحيطة أو المشتركة في كل عملية من العمليات  
 أما الرثاء فكان يأخذ شكلاً آخر مغايراً لما أوردناه في المديح، فالثور الطاوي  
 الذي عودنا على انتصاره الشاعر في حالة المديح بصرع في حالة الرثاء على  
 الرغم من قوته (٣)، والحمار الوحشي تردبه الأسنة المشرعة (٤)، وبدر كـ  
 سنان الصياد المرتقب (٥)، وتمزق فؤاده النبال العريضة (٦) والوعل القوي  
 يتاح له رام أعد له نصلاً حادة فاخرقت طبقات ضلوعه (٧)، والدهر لا يبقـ  
 الـوعـل الغليظ، وإنما يترصد له بعيون الصياد الذي أعد له وسائل  
 الموت والقتل (٨).

وقد حاول الشاعر أن يقدم لقوة هذا الحيوان (الثور أو الحمار أو الـوعـل)  
 ما يجعله قادراً على المقاومة والبقاء، وإشارات الشاعر هذه واضحة في تقديم  
 الصورة المتكاملة من خلال اللوحة الحزينة، وقد حشد لها الشاعر من وسائل  
 الموت ما أغناها، ومن دلالات السلاح ما يجعلها قادرة على إلحاق الموت بهذا  
 الحيوان المتوحش الذي اعتصم في الأماكن المرتفعة، وإختفى وراء الأشجار  
 الضخمة، ورعى نباتاً طويلاً حتى أصبح قادراً على مقاومة كل ما يتعرض له  
 من إغتيال، ولكنه لا يستطيع الإفلات من النصال العريضة التي أعدت له،

• هاتان لوحتان تمثلان جزء من فصول هذه الدراسة.

(٣) السكري: شرح أشعار الهذيلين ١١٧١/٣.

(٤) شرح أشعار الهذيلين ١٢٣٥/٣.

(٥) - شرح أشعار الهذيلين ١١٢٧/٣.

(٦) - شرح أشعار الهذيلين ١٠٩٣/٣.

(٧) شرح أشعار الهذيلين ١٢٩٦/٣.

(٨) شرح أشعار الهذيلين ١١٧٠/٣.



وسددت نحوه عند موارد الماء التي يرتادها، وعلى الرغم من مراوغته لها،  
وافلاتها من هذه النبال، إلا أنه يقع ضحية لها فيطلي جسده بالدم وتمزق اضلاعه  
بالأسنة وتشق فؤاده بالنصال الحادة.

والشاعر في كل هذه الصور الحادة يقدم لنا نموذج القوة المتمثل في هذه  
الحيوانات التي لم يعرف حيوان أقوى منها، وهو يعلم أنه يقدم الصورة المؤلمة  
والضحية البائسة، وهي تتعرض لترصد دقيق، ومراقبة شديدة، وتيقظ حاد  
أعد له الشاعر إعداداً فنياً ناجحاً، ووفر له من أسباب النجاح ما جعله قادراً على  
الترصد، وعلى إصابة الهدف على الرغم من من قدرة الضحية على الهروب  
والمقاومة، وقدرتها على تحمل الضربة، ولكن القدر الذي رسم لها لا يمنحها  
الفرصة للهروب، ولا يمكنها الخلاص من الكمين الذي نصب لها. فهي حيوانات  
مستهدفة لا يبقيا الدهر ولا يترك لها فرصة البقاء مهما كانت القوة التي اتصفت  
بها.

ولا بد لي من الإشارة إلى السلاح الذي استخدمه الشاعر في هذه اللوحة،  
وهو السهام العريضة، أو النبال القاتلة، على غير ما عودنا عليه الشعراء في قصيدة  
المديح، فقد كانت أسلحتهم الكلاب في أغلب الأحيان، لأنها تطارد الثور أو  
الحمار أو البقرة. ومن الجائز أن تكون حدة الموت وأثر الفاجعة والنهاية التي  
تركت في نفوس الشعراء أوجهاً متعددة للمصيبة، هي التي فرضت عليهم مثل  
هذا السلاح لأنه أشد وقعاً، وأقص أثراً، ولعلمهم وجدوا فيها إشارة بارزة إلى  
عمق المأساة التي لا تخلقها إلا مثل هذه النصال العريضة أو النبال الحادة التي  
أعدت كل الإعداد لتؤدي دورها في هذه المهمة المرسومة.

أما المكان الذي اختاره لموتها فهو ورد الماء لأن عيون الصيادين تترصدها  
فيه. ولأن هذه الحيوانات كانت تشعر بشدة العطش، ويتصور لها الحلم  
الجميل في الورود وقد رصدت المكان، وعرفت الموضع، وتراءت لها موجات  
إنسيابه عذباً صافياً.



وقد حاول الشعراء أن يدخلوا في إطار ألواحهم هذه ألواناً صارخة لتكون أوضح، فكانت طرائق الدم على أذرعها جارية، أو طبقات جلدها عرضة للتمزق، أو أجسامها القوية نهياً للأسنة القاتلة. ولعل الصورة الشعرية الرائعة التي قدمها أبو ذؤيب الهنلي، تعد نموذجاً كاملاً لهذا التصور الحسي لظاهر الرثاء. وقد قدم فيها ثلاث صور أشبعها إستقراء، وأغرقها وضعاً وتكويناً. وهي إلى جانب الألواح الأخرى التي وردت عند شعراء هذيل، —وهذا ما عثرنا عليه— تمثل الفكر الشعري الموحد في تحديد معالم الصورة، وإيضاح البناء الذي يسعى إليه الشاعر من خلال القصيدة، وتكوين الترابط الموضوعي لمعالم الفكرة المسيطرة التي تهيمن بإحساس واع على كل خطوة من الخطوات التي يحررها الشاعر، لأنها كانت محدودة في المجال المرسوم لها. وخاضعة للمشاعر التي تحيط بالبعد المفروض لهذه الحركة. وهذا يعني أن الفكر في حالتها المديح والرثاء هو فكر قائم ومسيطر، وهو فكر يفرض وجوده من خلال الحديث الإستطراذي الذي يمهّد له الشاعر بأشكال شعرية متقاربة، ووفق منهج تصويري تأخذ أجزاؤه برقاب الأجزاء الأخرى. وإذا كان الشاعر الجاهلي قادراً على متابعة فكره المديح والرثاء بهذا الشكل التفصيلي الواسع، فهو قادراً أيضاً على أن يصنع مثل هذا الصنيع في قصائده الأخرى. وهو قادر على أن يلتزم مثل هذا الإلتزام في الموضوعات التي فرضت عليه طبيعتها أن يسلك هذا السلوك. وهذا يدفعنا إلى تأكيد وجهة النظر التي حاولنا التدليل عليها في الألواح الشعرية، (التي عرضناها في بحوث سابقة). والتي تمثل الإلتزام بالمنهج الموضوعي في كل غرض، والإلتزام بالأساليب اللفظية المستخدمة في كل حركة إنتقال، والصور الشعرية المتعارف عليها عند رسم كل جزء من أجزاء هذه اللوحة، هو إستقراء سليم يؤدي إلى الربط بين هذه المسائل ربطاً فكرياً واضحاً، وإستقراء يحقق التوافق الموجود في الفكر العربي الواعي وهو يقدم هذه النماذج الشعرية المتناسقة.

### هوامش وحدة الفكرة

٣- قال ساعدة بن جؤية يرثي ابنه أبا سفيان :

أرى الدهر لا يقي على حدثانه      أبود بأطراف المناعة جلعد  
تحول لوناً بعد لون كأنه      بشفان ريح مقلع الوبل يصرد  
تحول قشعريراته دون لونه      فرائصه من خيفة الموت ترعد  
وشفت مقاطيع الرماة فؤاده      إذا يسمع الصوت المغرد يصلد  
رأى شخص مسعود بن سعد بكفه      حديد حديث بالوقية معتد  
فجال وخال أنه لم يقع به      وقد خله سهم صويب معرد  
الأبود: المتوحش يصف وعلا. والجلعد: الغليظ. المناعة: بلد.

الشفان: الريح الباردة. والصرد: أشد البرد.

شفت: آذت. والشفيف: الأذى. المقاطيع: السهام والقطع: النصل العريض. يصلد:  
أي يضرب بيده الصخرة فتسمع لها صوتاً.

الحديد: الحاد. الوقية: المطرقة. المعتد: المهيا.

قدخله: أي قد انفضه صاحبه كأنه خلال. صويب: صائب. قويم: قائم. عرد:  
أي أبعد: بعيد الموقع.

٤- وقال أبو خراش يرثي زهيراً :

ولا يقي على الحدثان عالج      بكل فلاة ظاهرة يرود  
تخطأه الختوف فهو جون      كناز اللحم فائله رديد  
غدا يرتاد في حجرات غيث      فصادف نومه حتف مجيد  
غدا يرتاد بين يدي قنيص      تدافعه سفنجة عنسود  
حموم نهدة ثبت شظاها      إذا ركبت على عجل تصيد  
فألجمها فأرسلها عليه      وولى وهو مستفد بعيد  
كأن المرو بينهما إذا ما      أصاب الوعث مستقفاً هبيد  
فأدركه فأشرع في نساها      سناناً حله حرق حديد  
فخر على الحيين فأدركته      حتوف الدهر والحين المقيد

العلج : يريد به الحمار.

الرديد : المجتمع، يعني المردود بعضه على بعض.

الحجرات : النواحي. يقول : هذا الحنف أذهب عنه نوء المطر الذي كان يرعاه بسببه.

القنيص : الصائد. تدافعه، تدفع ذلك العلج. السفنجة : البعيدة الخطو. وهي النعامة، شبه الفرس بها.

جموم : كثيرة الجري، إذا ذهب جري كما يجم ماء البئر.

المرو : الحجارة البيض، قوله بينهما، بين القروس والحمار، متقفا هيد، شبه المرو وماتكسر منه بحوافر الفرس، بحنظل متقف، قد تقف وأخرج مافيه.

٥- حتي اتبع له رام بمجدلة جشي وييض نواحيهن كالسحم  
فظل يرقبه حتى إذا دمست ذات العشاء بأسداف من الغسم  
ثم ينوش إذا آد النهار له بعد الترقب من نيم ومن كتم  
دلى يديه له سيراً فالزمه نقاحة غير انباء ولا شرم  
فراغ منه بجانب الربد ثم كبا على نضي خلال الصدر منحطم

دمست : أي التبتت الظلمة : الاسداف، جمع سداف وهو الظلمة، الغسم : إختلاط الظلمة. ينوش : يتناول. آد النهار، أي مال للزوال يقول : إذا آد الظل، اكل تلك الساعة حين يغفل الناس، إذا مال الظل.. النيم والكتم : شجران.

ولى يديه. كأنه رماه من فوقه، يقول : حط يديه له وهو يمشي، ونقاحة، أي تنفع بادم وقوله : غير انباء، يقول : لم ينب سهمه حين رماه. ولا شرم، أي لم يشرم، أي لم يصب بعض جلده فيشقه، ولكنه نفذ حتى خرج من الشق الآخر. يقول : راغ منه بناحية ربد الجبل روعة، ثم عثر والسهم فيه. والنضي : قدح بغير ريش ولا نصل، وقوله : خلال الصدر، أي دخل بين أطباق الضلوع.

٦- فاهتجن من فزع وطار جحاشها من بين قارمها وما لم يقرم  
وهلا وقد شرع الأسنة نحوها من بين محتى بها ومشرم

القارم :الذي قد فطم،فهو يقرم من بقول الأرض.  
الوهل :الفرع والمحتق :الذي قد أصيب فاحتق الرمية،والمشرم :  
الذي قد شق بالعرض.

٧- فوالله لا ييقسي على حدثانه طريد بأوطان العلاية فارد  
من الصحم ميفاء الحزون كأنه إذا احتاج في وجهه من الصبح ناشد  
يصيح في الأسحار في كل صارة كما ناشد الدم الكفيسل المعاهد

. . .

كأن سرافياً عليه إذا جرى وحاربه بعد الحبار الفدافد  
وحلأه عن ماء كل ثميلة رماة بأيديهم قسران مطارد  
وشقوا بمنحوض القطساع فؤاده لهم قترات قد بنين محاتد  
العلاية، مكان والفارد :الملتليء من الحمير.

ميفاء المحزون، مشراف.الناشد :الذي يطلب شيئاً ضل له.  
يصيح هذا الحمار بالأسحار

الحبار :اللين من الأرض وقوله :كأن سرافياً، يريد ثياباً بيضاً عليه من الغبار.  
والفدافد :ما صلب من الأرض.

حلأه :طرده ومنعه.القران :النبل المقترنة بعضها يشبه بعضاً.ومطارده :  
أراد بعضها يطرد بعضاً.

بمنحوض القطاع، أي بدقيق القطاع، أي أرهف ورقق.وواحد القطاع قطع،  
وهو نصل قصير عريض..محاتد :قديمة.

يتظر الهامش(٣)من هوامش وحدة الفكرة.



## وَحْدَةُ الْأُسْلُوبِ

قد تكون وحدة الأسلوب بعضاً من وحدة الموضوع لأنها جزء يكمل بقية الأجزاء، واطار يحتوي مضامين الصورة، لأن الشكل لن ينقسم عن المضمون وبدون أحدهما تفقد الصورة جانباً مهماً. ويأخذ الأسلوب في القصيدة الجاهلية أشكالاً لا تقف عند حد، ولا تنظمها قاعدة معينة، ولكنها في كل لون من ألوانها تمثل تكويناً أسلوبياً واضحاً يفصح عن استيعاب الشاعر ويدل على اتفاق الشعراء وفق خط واضح تتحدد ملامحه من خلال العبسرة المتفق على تكريرها والانتقال المجهد له، والتسلسل القائم على استخدام الأفعال في حالة إيرادها متسلسلة من حيث المعنى والاستعمال والصيغ البيانية المتوافقة والموضوعات التي لا يتم معناها إلا باستخدام أجوبتها، وترتيب الأرقام إذا وجد الشاعر حاجة في هذا الترتيب.

إن هذه الصيغ الأسلوبية التي وجدت نماذجها في الشعر الجاهلي لا يمكن أن لا يكون وجودها صدفة محضة أو وجوداً لا قاعدة له، وإنما هي قوالب أصلية وضعت أصولها في البناء الأساس للقصيدة، واستخدمت عند الشعراء استخداماً تقليدياً في بعض الأحيان، واستخداماً يدل على البراعة والتصرف في الآخرين الأخرى وفي ظل هذين الشكلين من أشكال الاستخدام تتوسع في مفاهيم بعض المدلولات، ويضيق بعضها الآخر كما وجدنا ذلك في اللوحات المتقدمة، وهي بعد هذا تمثل الفكر القائم على وحدة الأسلوب ووحدة الشكل

التي تعد من مقومات الوحدة الشكلية التي إرتبطت ارتباطاً وثيقاً بفكر الشاعر ووحدة التكوين الشعري التي كان يستهدفها وهو يصوغ الفكر والأسلوب ويحدد الأشكال التي تناسب أبعادها ، فتبدو متوافقة من حيث الجوانب والهيئات والصيغ ، وفي كثير من الأحيان تلوح هذه الصيغ متراصة ومتحدة ومنسجمة تحمل أفكارها الاطار الضمني لهذه الوحدة ولعل الجسور الكلامية أو النقلات الشعرية التي سبق لي أن وقفت عندها في بحوث سابقة وأشرت إليها في لوحات متقدمة كانت ترسم شكلاً واضحاً من أشكال الاساليب التي كان يلجأ إليها الشعراء وهم يتقلون بين رحاب القصيدة والشعراء لا يذكرون هذه الاساليب في مواضع أو في أشكالي متباينة ، وإنما يتفقون في توحيدها ومواقعها وأساليبها ، وهذا يدعو إلى الاعتقاد بأنها صيغ واحدة ، لها موضع محدد في أذهان الشعراء ، وأنها مرتكزات لفظية تمنح القصيدة إطاراً فنياً واحداً . وإنما إيقاعات نغمية بارزة تعطي اللوحة إيحاء حسيماً له دلالة عروضية متميزة ، وإنما أكثر من ذلك تشكل الخطوات اللامعة في توحيد أجزاء القصيدة التي تنطلق من كل مرتكز في إتجاه واضح ثم يعود إلى هذا المنطلق ثانية ليبدأ رحلة جديدة ، يعالج فيها جانباً آخر له صلة وثيقة بالمنطلق الأول ، وهكذا أصبحت هذه المرتكزات نقاط وثوب فني جاهز ، تتعالى منها اصوات الشاعر وهي توحد أطراف الصورة وتلم اشتاتها المتباعدة من حيث المعالجة ، والمتقاربة من حيث الفكرة الشاملة لترسمها لوحة واضحة الابعاد ، متناسبة الظلال ، متميزة الالوان والاشكال .

فالجسر اللفظي الاول في بناء القصيدة يحدد بعارة الشاعر ( فـدع ذا ) أو ( فـعد عما ترى ) أو ( فـدع عنك ) أو ( دع ذا وعد القول ) إلى غير ذلك من الاساليب التي تدور حول هذه المعاني المتخذة من الفعل ( دع ) مسنداً قوياً لترك المترل ، أو ترك الهموم ، أو الفعل ( عد ) الذي يحمل دلالة الفعل ( دع ) ، من حيث الشكل والقوة والاستخدام . وكثيراً ما تلازم هذه الصيغة ( ذا ) من إسم الإشارة إيحاء بالشكل المتمثل أو الظلل الشاخص ، أو الرسم المائل أمام الشاعر . وهذا يعني أن الشاعر

كان يحدد الطريقة التي يستخدمها في أسلوبه . وهو يتتقى الافعال وصيغها والاسماء وهياتها. ولعل الدارس الواعي يشعر بهذه الجسور وهي تمتد فوق كل قنطرة من قناطر اللوحة لتتخذ شكلها المناسب وليجد فيها الشاعر المجال الموافق.. فأوس بن حجر يقول (فدعها وسل الهم) (١)، وكذلك يقول زهير (٢) ، وامرؤ القيس (٣) ويستخدم التابعة (فعد عما ترى) (٤) ، ومثله يستخدم زهير (٥) وتتعدد أشكال الصياغة عند بقية الشعراء، فبشر بن ابي خازم، يقول (٦) : فدع عنك ليلي. و(فعد طلابها وتغز عنها (٧) ، وسلامة بن جندل يقول (٨) ودع ذا وقل لبنى سعد. (ليد بن ربيعة يتابع الشعراء فيقول (٩) (فدع عنك) وقريب منه زهير في قوله (١٠) : دع ذا وعد القول (وكذلك يصنع خفاف بن ندبة (١١) وفي المفضليات تأكيدات لهذه الاشارات (١٢) وهي مواقع تؤكد موضعها في القصيدة، وثباتها في ذهن الشاعر وقوتها في ثنابا القصيدة بحيث أصبحت علامة كبيرة من علامات البناء الشعري.

وكثيراً ما يكون إستحضار الهموم جانباً مهماً من جوانب الأسلوب المستخدم في هذا الباب، وهو إستحضار فرضته ملازمة الاثر، واستذكار الأيام الحالية، والزمن المندثر والماضي الغائب، والصورة الضائعة وقد ألزمت هذه الهموم

- 
- (١) - الديوان / ٣٨
  - (٢) - الديوان / ٢٧٠.
  - (٣) - الديوان / ٦١ والمفضليات ١٩٢/٢.
  - (٤) - الديوان / ٥.
  - (٥) - الديوان / ٤١.
  - (٦) - الديوان / ٨٢.
  - (٧) - الديوان / ١٣٢.
  - (٨) - الديوان / ٢٢٨.
  - (٩) - الديوان / ٢٤٧.
  - (١٠) - الديوان / ٨٨.
  - (١١) - الديوان / ٣٦.
  - (١٢) - المفضليات ١٣٤، ١٠٤/١.



الشعراء على استخدام أسلوب معين في هذا الموقع، يجمع بين الأدوات التي تستلزمها هذه الحالة، وما يناسبها من صياغة، تبدد الهموم التي حضرت، تسلي النفس التي انتابتها مثل تلك الهواجس المؤلمة. وعندها يجد الشعراء أنفسهم مدفوعين إلى الربط بين الصياغتين أحياناً، والجمع بين الجسرين، اللذين تعودا على استخدامهما في صياغة واحدة، واسلوب واحد يقدمان من خلاله عبارة (ودع ذا وسل الهم) وقد يضطر الشاعر إلى أن يسلي همه الذي اعتراه بناقة سريعة قادرة على تبديد هذه الهموم الكبيرة، والشاعر لا ينفك من إجمال هذه الأفكار في نقلة واحدة تجمع فيها الفكرة والقدرة والصياغة، ممهداً الدرب سهلاً أمام فكرة جديدة تشدها مع غيرها من الأفكار وشائج بيانية سليمة، وصلات فكرية موحدة، وأساليب لفظية متشابهة. فالنابغة يسلي الهم حين ينوبه بناقة شديدة لا ترغو (١٣)، وبناقة سريعة تمور بيديها ورجليها (١٤) وبناقة صلبة تسير خبياً ومناقلة (١٥) ومثل النابغة في صياغته وأسلوبه وطريقته أبو دؤاد الأيادي (١٦) وأوس بن حجر (١٧) وليبد بن ربيعة (١٨) وزهير بن أبي سلمى (١٩) وطرفة بن العبد (٢٠) وبشر بن أبي خازم (٢١) وعبيد بن الأبرص (٢٢) وأمرؤ القيس (٢٣) وغير هؤلاء من الشعراء (٢٤).

(١٣) - الديوان / ٧٤.

(١٤) - الديوان / ٩٧.

(١٥) - الديوان / ١١٤.

(١٦) - الديوان / ٣١٤.

(١٧) - الديوان / ١٢٩، ٣٨.

(١٨) - الديوان / ١٢٤، ٧٥.

(١٩) - الديوان / ٢٧٠، ٢٥٧، ٢.

(٢٠) - الديوان / ٢٢.

(٢١) - الديوان / ١٩٥، ١٧٩، ١٦٨، ١٦٢، ١٥٨، ١٤٥، ١١٠، ٨، ٣٥.

(٢٢) - الديوان / ١٠١.

(٢٣) - الديوان / ١٧٨.

(٢٤) - المفضليات / ٥٩/١.



ان هذا الجسر اللفظي يمثل المرتكز الأسلوبى الأول في وحدة الأسلوب هنا، وهو جسر يوصل المقدمة الطللية باللوحه التي تليها، وهي لوحه الشعراء أو الصيد، وقد أحسن الشعراء في إنتقاء الصياغة وأحسنوا في إختيار الأفعال، وأجادوا في إيجاد الإيجاءات المتصلة بين مشاعر اللوحتين، وامتداد الأبعاد الوجدانية التي تجمع بين أطراف كل بعد بعد فني واضح. ولا اريد ان أطيل في إثبات صحة هذا التفصيل لأن الأجيال الممتدة من الشعراء، وعلى امتداد الزمن كانت تمثل النجاح الحقيقي لأصالتها فناً وتجربة وصياغة.

إن الشاعر الجاهلي الذي إهتدى إلى هذا الجسر اللفظي لم يغادره إلى نقلات أخرى بعيدة الصلة بأجوائه، وإنما ظل على اتصال وثيق بالمعاني المستخدمة والألفاظ المتفق عليها، والصياغات الأسلوبية المكررة حتى جاءت أبياتهم متشابهة من حيث إستخدام الأفعال واستعارة الحمل، وتشابه الألفاظ وهي ملاحظة تحمل دلالة التأثير، وتكشف عن مدى التأثير الذي حملته القصائد الشعرية عبر المراحل التاريخية الطويلة.

أما النقلة الثانية، فهي تلك النقلة التي يختتم بها لوحه الناقة، ولوحه الصيد بعد أن يمنح جوانبه قدرة فائقة على الإفلات من قبضة الصياد، أو براعة مثالية نادرة في إدماء الكلاب، أو قتلها أو مطاردتها. والشاعر يحرص—وهو حريص دائماً—على أن يؤكد وجه الشبه بين ناقته وحيوانه الذي أضفى عليه من لوازم القوة والسرعة والقتال ما جعله أقدر على عقد المقارنة، وأثبت في إيضاح الخصائص المتميزة، وهو يستخدم في هذه الحالة عبارة (فذاكم) أو (فتلك) أو (أذلك) أو (فذاك) أو (هاتيك) وهي عبارة توحى بالإشارة المتوقعة من خلال الحديث، أو الإشارة الدالة على إيقاع الخطاب، أو التأكيد على خصائص المشار إليه من ثنايا كاف الخطاب هنا. والشعراء لا يكتفون بأسم الإشارة مجرداً وإنما يردف بما يوحى بالشبه المقصود من وراء هذا الأسم. وهي نقلة توحى في بعض الأحيان بانتهاء اللوحه وتعني في الأحيان الأخرى انها بداية لوحه جديدة تدخل تفاصيل أجزائها في إطار لوحتين داخليتين، يستخلفهما الشاعر لتقديم حيوان جديد

لا يتجاوز أبعاد الإطار العام الذي يحتضن اللوحة الحيوانية المرجوة فليد بن ربيعة يجعله صعلًا (٢٥) أو نزرًا (٢٦) أو وحشية (٢٧) بعد أن تحدث عن ناقته التي شبهها بالحمار الوحشي ولكنه انتقل إلى تشبيه آخر حاول أن يحصره في إطار الصورة الأولى، ولكنه إستخدم إلى الوصول إليه هذه النقلة وزهير يسلك هذا المسلك، فبعد أن يشبه ناقته بالنعامة ينتقل إلى الحديث عن الحمار الوحشي (٢٨) وفي قصيدة أخرى ينتقل من صورة الحمار الوحشي إلى الثور المخطط في قوائمه (٢٩) ومثلهما بشر (٣٠) وامرؤ القيس (٣١). وقد يضمن الشاعر ذلك في ثنابا النقلة مكتفياً بحيوان واحد، ومستخدماً صيغة واحدة، فالنابغة يقول (٣٢) فذاك شبه قلوصي أو فتلك تبلغني (٣٣)، ويقول ليبد (٣٤) فبتلك أقضي الهم أو فبتلك إذا رقص (٣٥) ويقول الأعشى (٣٦) ذاك شبهت ناقتي أو فبتلك أشبهها ناقتي (٣٧)، أما عبيد فيقول (٣٨) هاتيك تحملني، وهي صيغ تحمل دلالات دلالات مقاربة وأبعاداً متشابهة وتحمل من شحنات الإشارة ما يوحى بتقارب الاشكال ولا يحاءات وهي مرحلة كما تبدو ممهدة لآنهااء الأجزاء المتصلة والأحياء بأن اللوحات قد انتهت مهمتها، واصبح

(٢٥) - الديوان ١٤٧/ والصعل: الفللم - اللقلى: العلق.

(٢٦) - اللوان ٢٣٨/.

(٢٧) - اللوان ٣٠٧/ وتلقر الصفء ٨١.

(٢٨) - اللوان ٦٥/.

(٢٩) - اللوان ٣٧٩/.

(٣٠) - اللوان ٥٧/.

(٣١) - اللوان ١٨٠/.

(٣٢) - اللوان ٢٣٩/.

(٣٣) - اللوان ١٢/.

(٣٤) - اللوان ١٣١/.

(٣٥) - اللوان ٣١٢/.

(٣٦) - اللوان ٧/.

(٣٧) - اللوان ٧٣/.

(٣٨) - اللوان ٧٠/.

الطريق واضح المعالم أمام غرض الشاعر الحقيقي وانه أصبح نباشر غرضه بسعة فكر، وانطلاق مشاعر، وبراعة تعبير، وانبعث كوامن مكتومة، فسح أمامها مجال رحب، وعبد لها طريق واضح. وفي هذا الجزء المباشر تبرز المشاعر الحقيقية التي اراد الشاعر أن يعبر عنها مدحاً أو هجاء أو فخراً أو أي غرض آخر لأن الانبعث الاصيل يكمن وراء الايات الشعرية التي يجود بها لرسم أحاسيسه، وهي مواضع لها قيمتها في البناء الشعري ولها قدرتها التعبيرية المتميزة ولها بعد كل هذا الملامح الفنية التي تظهر خصائص الشاعر وتمنحه المتزلة التي يستحقها بين معاصريه من الشعراء. وقد أصبح باستطاعة الدارس بعد ملاحظة هذين الجسرين اللذين يسدان أجزاء القصيدة أن يميز بقية روابطها المتصلة والمتداخلة لتتضح له حقيقة الوصل القائم بين كل مجموعة أسلوبية متناسقة، تحكم حلقاتها بحلقة كبيرة لها شكل معين، وفيها ملامح بارزة، وتلتقي حولها أحاسيس معينة يمنحها الشاعر قدرة على استيعاب ما تطويه براعته من قدرات . ويحملها من تراكم تجارية ما يؤيد صلاحيتها لمثل هذه المهمة.

إن هذه الجسور أو النقلات الشعرية لا تمثل في الحقيقة كل الجسور اللفظية التي يستخدمها الشعراء في أحاديثهم ولكنها تمثل إبراز الصيغ الانتقالية التي تمسك بها الشعراء التقليديون وهم يتحدثون عن مشاعرهم، ويقضون آثار الشعراء الذين وضعوا الأسس الفنية التي قامت عليها القصيدة العربية، لأننا نلاحظ بعض الصيغ وأشكال الاساليب تأخذ مواضعها في ثنايا القصائد، وكأنها قناطر لفظية يعتمدها الشعراء في انتقالهم ولكنها لا تبلغ من حيث القوة قناطر لفظية يعتمدها الشعراء في انتقالهم ولكنها لا تبلغ من حيث القوة والاستعمال والتناظر ما بلغته الجسور الكبيرة التي أشرنا إليها، وهي في الغالب قوالب جاهزة يتعاور عليها الشعراء، ويتداولون صيغها، وهم يرسمون الابعاد الواضحة للصورة الادبية المقصودة حتى غدت هذه الصيغ أوصالاً متناثرة عند بعض الشعراء على الرغم من تباعد أزمانهم واختلاف أغراضهم المقصودة



وقد يعتمد بعض الشعراء وهم يستغرقون في امتداد أوصافهم أن يضعوا صورة متكاملة بناءً وأسلوباً ومضموناً يحاولون من خلالها إيضاح الصورة المتبادلة والكشف عن بعد واضح من أبعادها، وتكثيف خصيصه بارزة حاول الشاعر أن يمنحها من نفسه، إيضاحاً يضمني عليها ألواناً قادرة على التمييز والمفاضلة وقد تدخل هذه الصورة ضمن أشكال نحوية وصيغ بيانية معينة ولكنها لا تأخذ الشكل الواضح للصيغة النحوية إلا في حدود الاطار الوضعي في الشكل، وتظل المسافة المحصورة بين الاطارين مسافة يتحكم فيها الشاعر ويملا فراغها بما يراه مناسباً مع الصورة التي يرسمها. لقد اتخذ الشاعر الجاهلي من أسلوب (ما النافية) و(زيادة الباء) في خبرها توكيداً للمعنى صيغة ضمنية تمر من خلالها لوحة متكاملة تشد أجزاء القصيدة وتوحد بين ما هو موصوف وما هو محمول على الوصف، ولكن الصورة تشد أجزاءها شداً محكماً، وتربط تفاصيلها ربطاً لفظياً سليماً. وعلى الرغم من قصر المسافة المستعملة في مثل هذه الصياغة في الاستخدام النحوي المألوف فإننا نجد الشاعر الجاهلي قد اتخذ منها إمتداداً طويلاً، وفسحة رحبية يمد فيها صورة، ويبسط بين ذراعيها لوحات حديثة، وتمازج صورة فتتد في بعض الأحيان حتى تصل إلى عشرة أبيات (٣٩) وتختزل في الأحياء الأخرى إلى بيتين (٤٠) وبين هذين العددين تتراوح أبعاد الصورة عند الشعراء الآخرين (٤١) وهي صيغة أسلوبية لها قطراها اللفظيان وحداها النحويان، والتزامهما المفروض. ولكنها تشكل قاعدة متكاملة داخل القصيدة، يظهر من خلالها الاهتمام

(٣٩) - شرح أشعار الهذيلين ١٤٢/١.

(٤٠) - شرح أشعار الهذيلين ٦١١/٢.

(٤١) - ينظر ديوان النابغة ٢٢-٢٤، وديوان آوس بن حجر ١٠٥/ وديوان الأسود بن

يعفر ٥٤/ وديوان بشر بن أبي خازم ٨/ وديوان الأصبغ ٢٩/٣٩، ٥٣، ٥١، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١



الجزئي في بناء القصيدة، وتتصل من حيث البناء الكلي بالأبعاد المرسومة. وفي هذين الشكلين من البناء تتضح هذه الوحدة المتلازمة. ويتميز الأعشى بهذه الظاهرة دون غيره من الشعراء. وإن كانت ملاحظتها تبرز عند الشعراء الآخرين ولعله من المفيد أن نذكر شيوع هذه الظاهرة عند شعراء هذيل وبشكل مفصل، وبصيغ لفظية متقاربة من حيث البناء والمعنى وكأنها أصبحت بشكل ظاهرة فنية من ظواهر شعر هذه القبيلة. كما استخدم الشعراء صيغ (ما النافية) و (زيادة الباء) في خبرها باعتبارها صيغا نحوية متلازمة، فقد كانوا يميلون - في بعض الأحيان - إلى استخدام صيغة لو الشرطية التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، ثم يذكرون جوابها بعد تفصيل شرطي تحمل على الاعتقاد بأن الشعراء كانوا واعين في استخدامهم لهذا الشكل، ومدركين لهذه الصور المتداخلة في إطار الصورة الكبيرة التي تلم اشتمات القصيدة (٤٢). ومن الجائز أن تكون هذه الاستخدامات عفوية أو تقليدية. ولكنها تدل على أن الشاعر كان يحسن استخدامها، ويجد في هذا الاستخدام قدرة على التعبير أوثق، وقابلية على الشد أحكم، لأنه يستخدمها ضمن أشكال أسلوبية معينة لا تقتصر على الصيغة العابرة، أو الشكل السريع، وإنما يختار منها ما يكون له صلة تربطه، أو وشيجة لازمة لا يستطيع التفريط بها، وهي وسائل يلمس منها التحسس الشعري القائم على التماسك الحسي والربط الموضوعي. والمتابعة، إن هذه الروابط الأسلوبية لم تكن الوحيدة التي كان الشعراء يلجأون إليها، وإنما كانت هناك وسائل أخرى توحى بهذا التابع الواعي، والادراك الملموس الذي كان الشاعر يباشره لوسيلته المفضلة ويسعى إليه من خلال صيغ معينة، فعبرة (والدهر لا يبقى على حد ثانه) أو (أرى الدهر لا يبقى على حد ثانه) أو ما يشابه هذه العبارة، تشكل دورا نغميا واضحا عند شعراء هذيل وهم يستخدمون هذا التركيب في قصائد الرثاء خاصة حتى كادوا ينفردون بهذه

(٤٢) - ينظر ديوان النابغة/٣٣ وديوان ربيعة بن مقروم/٢٨ وشرح أشعار الهذليين ٧٩٢/٢،

الظاهرة ، لأنهم يستخدمونها في هذا الغرض ، وكانهم كانوا يجدون فيها تقليداً معيناً ولازمة واجبة يحددون من خلالها أبعاد صورة الرثاء المؤلمة ، ويدخلون من بين ثناياها دواعي التسلية ، وعوامل التصبر ، وأسباب التأسي . وهي صورة قوية يعدون لها إعداداً كاملاً ، ويحشدون لها من دواعي القوة ما يتناسب مع عظيم المصائب بالنسبة للشاعر . فالدهر في حديثهم جبار عنيد لا يقف أمامه حي ، ولا يقلت من يديه حيوان مهما كانت قدرته وقوته ، لهذا كان بداية للنقطة التي رسموها في حديثهم عن الموت وقد تعدد هذه اللازمة عند بعضهم ، وفي كل لازمة يسرد حديثاً مفصلاً ، فأبو ذؤيب في عينيته (٤٣) :  
أمن المنون وريبتها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع  
يبدأ ثلاث مرات بمطلع مقطع من المقاطع بعبارة (والدهر لا يبقى على حدثانه)  
وفي كل مرة يبدأ حديثاً معيناً يذكر في المرة الأولى هلك حمار الوحش ويضفي عليه من صفات القوة مثل هلاكه ما يشير الإعجاب ولكنه يلاقي حتفه ويذكر في المرة الثانية الثور الوحشي ، ويفيض القول في هلاكه ، ويذكر في الثالثة مصرع البطل الفارس الكامل السلاح وينعته نعتاً كثيراً ، بعد أن وصف موقفه ازاء بطل آخر ، يتشاجر معه بالسلاح واخيراً يخر صريعاً قتيلاً . وتستغرق الصور من القصيدة تسعة واربعين بيتاً ، خصص للقطعة الأولى عشرين بيتاً وللثانية أربعة عشر بيتاً وللثالثة خمسة عشر بيتاً . وتكرر هذه النغمة عند بقية شعراء هذيل بصورة متناثرة ، فالدهر لا يبقى على حدثانه عند مالك بن الحارث وعلى مسن (٤٤) وعند أبي كبير الهذلي لا يبقى حمير وحش (٤٥) وعند ساعده بن جؤبة لا يبقى جماعة كثيرة (٤٦) ولا وعل في قرنه حذب (٤٧) ولا وعل غليظ

(٤٣) - المفضليات ٢/٢٢١.

(٤٤) - شرح أشعار الهذليين ١/١٤٦.

(٤٥) - شرح أشعار الهذليين ٣/١٠٩٠.

(٤٦) - المصدر نفسه ٣/١١١٤.

(٤٧) - المصدر نفسه ٣/١١٢٤.

متوحش (٤٨) وعند أبي خراش لا يبقى على حد ثان الدهر حمار وحشي خميص  
البطن (٤٩) ولا عالج يرد ويكل فلاة (٥٠) وعند اسامة بن الحارث لا يبقى  
على حدثانه حمار وحشي ممتلىء (٥١) وهو اسلوب يرسم لنا الموجة الشعرية  
التي تعلو صفحات قصائد الرثاء عند هؤلاء الشعراء الذين كانوا يستخدمون  
هذا الاسلوب بوعي شعري وشعوري متناسق يثبت توافق الصيغ واتحاد  
المفاتيح . في المواضع المتفق عليها ، وهي اشارة تؤكد احساس الشاعر بما كان  
يستخدمه وما كان يحتاج اليه أو يشعر بانه ضرورة لازمة من ضرورات البناء  
الاسلوبي لوحدة القصيدة .

واذا تجاوزنا هذه الصيغ التي وجدناها بارزة المعالم في القصيدة الهذلية  
الى أساليب نحوية اخرى تجلت لنا قابلية الربط واتضحت ملامح الشد المرتب  
والمحكم بين الاطراف الشعرية المتوافقة . فاستخدام بعض حروف العطف  
مثل الفاء الدالة على الترتيب يوحى بمثل ما ذهبنا الى تفسيره من حيث التتابع  
والترتيب والتوافق، وتوحي كذلك بمتابعة الشاعر للاحاسيس الماثورة وهي  
تتوالى بشكل متناسق ومرتب، لا يمكن تقديم بعضها على بعض أو استبدال  
حالة بحالة . ومن يرجع الى الشعر الجاهلي يجد مثل هذه الظاهرة تأخذ طريقا  
واضحا عند بعض الشعراء . فأبو ذؤيب عندما يصف حمر الوحش والصائد  
يستخدم الفاء حرف تنسيق فيشد اجزاء بناء القصيدة . ويطرد له نسقها ويتكامل  
عقدها، ولولا ثقافة الشاعر، ومراعاته في استخدام هذا الحرف لما تمكن هذا  
التمكن (٥٢) .

فوردن والعيسوق مقعد رابيء      الضرباء فوق النظم لا يتلع  
فشرعن في حجرات عذب بارد      حصب البطاح تغيب فيه الاكرع

(٤٨) - المصدر نفسه ١١٧٠/٣ .

(٤٩) - المصدر نفسه ١١٩٠/٣ .

(٥٠) - المصدر نفسه ١٢٣٥/٣ .

(٥١) - المصدر نفسه ١٢٩٦/٣ .

(٥٢) - المفضليات ٢٢٤/٢ .



فشر بن ثم سمعن حسادونه  
 فنكرنه وتقرن وامترست به  
 فرمى فأنفل من نجاد عائط  
 فبدا له اقرب هذا رائعا  
 فرمى فالحق صاعدياً مطحراً  
 فأبدهن حتوفهن فهارب  
 ولعلي لا اكون مغاليا اذاشرت الى حديث الارقام الذي وجد فيه بعض  
 الشعراء الجاهليين فاعلية أقوى على استيعاب المسائل التي يعرضون اليها، وهي  
 دليل سليم من أدلة المنطق الناضج الذي يوحى بالتسلسل والمتابعة، فعوف  
 بن عطية بن الجزع يخاطب قوما غزاهم في فتيان من عشيرته، ويصف  
 ما أصاب نساء هؤلاء القوم من ذهول واضطراب لما فجعن ورزئن، ثم يصور  
 حال الرجال فيجعلهم ثلاثة افرقاء، بين سابع في الرمح، واسير يفدى بماله،  
 وممنون عليه بالفداء، فيقول (٥٣) :

فهم ثلاثة افرقاء : فسابع في الرمح يعثر في النجيع الاحمر  
 ومكبل يفدى بوافر ماله ان كان صاحب هجمة او أبصر  
 أو بين ممنون عليه وقومه ان كان شاكرها وان لم يشكر

ومالك بن حريم الهمداني في اصمعية له يتحدث عن جزعه من الشيب بعد  
 الشباب، وانصراف أخوان الصفاء عنه ثم فخر بآبائه ومروءته وباربع خصال  
 اخرى ساقها سوقاً لطيفاً وتسلسلا مرتباً يفصح عن متابعته المنطقية فيقول (٥٤) :  
 فأن يك شاب الرأس منى فانتى أيت على نفسي مناقب أربعا  
 فواحدة ان لا ايت بغرة اذا ما سوام الحي حولي تظوعا  
 وثانية ان لا اصمت كلبنا اذا نزل الاضياف حرصا لنودعا

(٥٣) - المفضليات ١٢٧/٢ وتظهر الصفحات ٨١/٢٤٤٤/١.

(٥٤) - الأصمعيات ٥٦.



وثالثة ان لا تقذع جارتني اذا كان جار القوم فيهم مقذعا  
ورابعة ان لا احجل قدرنا على لحمها حين الشتاء لتشبعنا  
ان هذا التسلسل القائم على الارقام لم يكن الحد الذي يضبط سلسلة افكار  
الشاعر، وانما هناك ضوابط اخرى تتصل بطريقة الحديث وسلامة عودة  
الضمائر والتوافق في استخدامها وتعاقب ذكر الصفات والافعال التي لا يمكن  
ان يتقدم فعل على فعل . هذه الاساليب كلها تشير الى الترتيب الذهني الذي  
كان يسيطر على افكار الشاعر وهو يحكيها أو يتحدث عنها أو يعبر عن مدلولها.  
وتطوى بين أبعادها استيعاب (٥٥) — الشعراء للاحاديث المتناولة، وقدرتهم  
على متابعة الظاهرة اسلوبا ومعنى ومضمونا .

أن هذه الاساليب تحمل دلالة الوحدة التي تشد الصيغ، وتوحد بين المعاني ،  
وتوفق بين الاطراف التي تبدو متباعدة . وهي أساليب تأخذ شكل صور  
لفظية احيانا، وصيغ نحوية مترابطة، حيناً آخر، وترتيب منطقي في الأحيان  
الآخرى . وهي في كل احوالها تمثل الوحدة الاسلوبية التي لا تنفرط اجزاؤها  
في القصيدة الجاهلية ولا تنفك وحداتها كما يراها بعضهم . وان وحدة  
الاسلوب هذه هي اللوحة الواحدة، أو الجسور الواحدة لم تكن النقلة الوحيدة  
في بناء القصيدة وانما التسلسل اللفظي، والتوافق الاسلوبي بناء وصياغة وتوافقا  
في أبيات اللوحة يظل يحتفظ بالوحدة حتى انتهائها . وهكذا تظل اجزاء  
اللوحة متحدة من الداخل، ومتفقة ومتداخلة الى جانب الاطار العام الذي  
ينتظمها في شكلها الخارجي .

(٥٥) — ينظر ديوان النابغة / ٢٣٨ وديوان آوس / ٨٣ وديوان حاتم الطائي / ٢٧ وديوان لبيد  
/ ٣٠٨، ١١٥ وديوان طرفة / ٩١، ٤٩، ٣٢ وديوان بشر / ١١٩ وديوان عمرو بن  
معد يكرب / ١٢١ والمفضليات ١ / ١٤٤، ٢ / ٨١ وديوان امرئ القيس / ١٨٧ وديوان  
الأعشى / ٩٩.

## هوامش وحدة الأسلوب

- ١- فدعها وسل الهم عنك بجسرة
- ٢- فدعها وسل الهم عنك بجسرة
- ٣- فدع ذا وسل الهم عنك بجسرة  
وقال علقمة بن عبدة:
- فدعها وسل الهم عنك بجسرة
- ٤- فدع عما ترى اذ لا أرتجاع له
- ٥- فدع عما ترى اذ فات مطلبه
- ٦- فدع عنك ليلي إن ليلي وشأتها
- ٧- فدع طلابها وتعز عنها
- ٨- سلامة بن جندل- ٢٢٨
- ٩- فدع عنك هذا قد مضى لسبيله
- ١٠- دع ذا وعد القول في هرم
- ١١- فدع ذا ولكن هل ترى ضوء بارق
- ١٢- قال عبدالله بن سلمة:  
فتعد عنها إذ نأت بشملة  
وقال عبدة بن الطبيب:
- فعد عنها ولا تشغلك عن عمل
- ١٣- فسل الهوى واستحمل الهم عرماً
- ١٤- ولقد أسلى الهم حين ينوبني
- ١٥- فسل الهوى واستحمل الهم عرماً
- ١٦- وقد تفرج همى ذات معجمة
- ١٧- ينظر الهامش ١/
- وقال أوس:  
ولقد أربت على الهموم بجسرة
- عليها من الحول الذي قد مضى كثر  
تنجو نجاء الأخدري المفرد  
ذمول إذا صام النهار وهجرا
- كهملك فيها بالرداف خبيب  
وانم القنود على عيرانة أجد  
أسمى بذاك غراب البين فد ثعقا  
وإن وعدتك الوعد لا يتيسر  
بحرف ما تخونها النسوع
- وكلف نجي الهم إن كنت راحلا  
خير الكهول وسيداً الحضر  
يضىء حياً في ذرى متألق
- حرف كعود القوس غير ضروس
- إن الصبابة بعد الشيب تضليل  
خروساً بحاجاتي تخب وتنعب  
بنجاء مضطلع السرى موار  
تخب برحلي تارة وتناقـل  
تنضو المطي اذا ما ضمها السفر
- عيرانة بالردق غير لجون

١٨-وكننت اذا الهموم تحضرتني وضنت خلة بعد الوصال  
وقال:

لولا تسليك اللبانة حرة خرج كأحناء الغييط عقيم  
وتنظر الصفحة ٢٤٨، ١٣١ من الديوان  
١٩-اني لتعديني على الهم جسرة تحب بوصول صروم وتعنق  
وينظر هامش/٢

٢٠-واني لامضي الهم عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح وتغتسلي  
٢١-ولقد أسلي الهم حين يعودني بتجاء صادقة الهواجر ذعلب  
وقال:

وقد أتناسي الهم عند احتضاره إذا لم يكن فيه لذي اللب معبر  
وقال:

وقد أمضي الهموم إذا اعترتني بحرف كالمولعة الشناع  
وقال:

فسل طلابها وتعسر عنها بناجية تخيل بالرداف  
وقال:

فسل همك عن سلمي بناجية خطارة تغلي في السبب القذف  
وقال:

على أن قد أسلي الهم عني بناجية من الأدم العتاق  
وقال:

فسل الهم عنك بذات لوث صموت ما تخونها الكلال  
وقال:

لولا تسلي الهم عنك بجسرة عيرانة مثل الفنيق المكدم  
وقال:

وقد أتناسي الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم

٢٢-وقد أسلي همومي حين تحضرني

٢٣-فهل يسلين هم عنك شملة

٢٤-وقال المسيب بن علس:

فتسل حاجتها اذا هي أعرضت

٢٥-أفذاك أم صعل كأن عفاءه

٢٦-أذلك أم نزر المراتع قادر

٢٧-أفتلك أم وحشية مسبوعة

وقال:

أذلك أم عراقي شتيم

٢٨-أذلك أم أقب البطن جاب

٢٩-أفذاك أم ذو جدتين مولع

٣٠-أذاك أم تلك لا بل تلك تفضله

٣١-أذلك أم جون يطارد آتناً

فذاك شبه قلوصي إذ أضر بها

٣٣-فتلك تبلغني النعمان إن له

٣٤-فتلك أقضى الهم إن خلاجه

٣٥-فتلك إذ رقص اللوامع بالضحي

٣٦-ذاك شبهت ناقتي عن يمين الـ

٣٧-فتلك أشبهها إذ غدت

٣٨-هاتيك تحملي وأبيض صارماً

٣٩-وما ضرب بيضاء ياوي مليكها

تهال العقاب أن تمر بريده

تنمى بها البعسوب حتى أقرها

قلو كان جبل من ثمانين قامه

بجسرة كعلاة القين شلال

مداخلة صم العظام أصوص

بخميصة سرح الدين وساع

أوزاع ألقاء على أغصان

أحسن قنيصاً بالبراعيم خاتلا

خذلت وهادية الصوار قوامها

أرن على نحائص كالمقالي

عليه من عقيقته عفاء

لهق تراعيه بحومل ربرب

غب الوجيف إذا ما أرقلت نمخد

حملن فأزكى حملهن دروص

طول السرى والسرى من بعد إبكار

فضلا على الناس في الادنى وفي البعد

سقم وائي للخلاج ضرور

وأجتاب أردية السراب إكامها

رعن بعد الكلال والأعمال

تشق البراق باصعادهما

ومحرباً في مارن مخموس

إلى طنف أعيا براق ونازل

وترمي دروء دونه بالأجادل

إلى مألّف رحب المباءة عاسل

وتسعين باعاً نالها بالانامل



تدلى عليها بالحبال موثقاً  
إذا لسعته النحل لم يرج لسعها  
فحط عليها والضلوع كأنها  
فشرحها من نطفة رجبية  
بماء شنان زعزعت منه الصبا  
بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً

٤٠- ينظر شرح أشعار الهذليين ٢-٦١١

٤١- فما الفرات إذا جاشت غواربه  
يمده كل واد مترع لجب  
يظل من خوفه الملاح معتصماً  
يوماً بأجود منه سيب نافلة  
وقال أوس بن حجر :

وما خليج من المروت ذو حذب  
يوماً بأجود منه حين تسألـه  
وقال بشر بن أبي خازم :

وما مغزل ادماء أصبح خشفها  
خذول من البيض الخدود دنا لها  
بأحسن منها إذ تراءت وذو الهوى  
النصوص التي ذكرت فيها هذه الصياغة كثيرة يمكن الرجوع اليها من خلال  
الإشارات الواردة في الهامش (٤١) وبعد ديوان بشر بن أبي خازم.

٤٢- لو أنها عرضت لأشمط راهبٍ  
لصفا لبهجتها وحسن حديثها  
وينظر ديوان ربيعة بن مقروم/٢٨ وشرح أشعار الهذليين ٢/ ٧٩٣/ ٩١٩

٤٣-شرح أشعار الهدلين ٤/١-٤١ والمفضليات ٢/ ٢٢١

- |                                 |                             |
|---------------------------------|-----------------------------|
| ٤٤-أعيني لايبقي على الدهر فادر  | بتيهورة تحت الطخاف العصاب   |
| ٤٥-والدهر لايبقي على حدثانه     | قب يردن بندي شجون مبرم      |
| ٤٦-قالدهر لايبقي على حدثانه     | أنس لفيف ذو طوائف حوشب      |
| ٤٧-تالله يبغي على الأيام ذو حيد | أدفي صلود من الاوعال ذو خدم |
| ٤٨-أرى الدهر لايبقي على حدثانه  | أبود بأطراف المناعة جلعد    |
| ٤٩-أرى الدهر لايبقي على حدثانه  | أقب تباريه جدائد حول        |
| ٥٠-ولايبقي على الحدثان عالج     | بكل فلاة ظاهرة يسرود        |
| ٥١-فوالله لايبقي على حدثانه     | طريد بأوطان العلاية فارد    |

٥٢-٥٣-٥٤-ذكرت النصوص في الدراسة

٥٥-راجع المصادر المذكورة في الهوامش لأنها كثيرة.

## فهرس الاعلام\*

أسامة بن الحارث /

. ١١٧

الأسود بن يعفر /

. ١١٤، ٩٦

الأعشى /

٢٠، ٣٢، ٤٥، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٦١، ٦٦،

٦٧، ٧٤، ٧٧، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٩٠، ٩٥، ٩٦، ١١٢، ١١٤، ١١٩.

أمرؤ القيس /

١٣، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٣١، ٣٣، ٣٤، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥٢،

٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٦٦، ٦٨، ٧٣، ٧٤، ٩٥، ١١٠، ١١٢، ١١٩.

أوس بن حجر /

٢٠، ٣١، ٣٣، ٤٤، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٦٦، ٦٨،

٧٣، ٨١، ٩٣، ٩٦، ١٠٩، ١١٠، ١١٤، ١١٩، ١٢٠، ١٢٣.

• • •

بشر بن أبي خازم /

١٥، ١٩، ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٢٧، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥،

٣٧، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٦٠، ٦٦، ٧٣،

٧٤، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٩، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ١٠٩،

١١٠، ١١٢، ١١٤، ١١٩، ١٢٣.

إبنة البكري /

٧٧

• • •

• اهلنا كلمة أب وابن واعتمدنا أول حرف من اسم العلم .

الجاحظ /

.٩٨،٩٧

• • •

حاتم الطائي

.١١٩

الحارث بن حلزة /

.٨١،٢١

حصن بن حذيفة الفزاري /

.٧٨

حميد بن ثور الهلالي /

.١١٤

• • •

خراشة بن عمرو العبسي /

.٨٧

أبو خراش الهللي /

.١١٧،١٠٤

خفاف بن ندبة /

.١١٤

• • •

أبو دؤاد /

.١١٠،١٠٣،٩٣،٨٠،٧٣،٣٤،٣١،٢٠

• • •

أبو ذؤيب الهللي /

.١١٧،١١٦

• • •



ربيعة بن مقروم/

١٨، ٢٢، ٢٦، ٢٧، ٤٣، ٥٤، ٦٦، ٦٨، ٦٩، ٨٠، ٨٦، ٩٥،  
١١٥، ٩٦.

زهير بن أبي سلمى/

١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٧،  
٣١، ٣٣، ٣٥، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٦٤، ٧٣، ٧٤، ٧٧،  
٧٩، ٩٤، ٩٥، ١٠٩، ١١٠.

زهير/

١٠٤.

ساعدة بن جؤية/

١٠٤، ١١٦.

أبو سفيان/

١٠٤.

السكري/

١٠١.

سلامة بن جندل/

٨٧، ١٠٩، ١٢٠.

سنان بن أبي حارثة/

٧٩.

سويد بن أبي كاهل/

٦٠، ٨٦.

طرفة بن العبد البكري /

.١١٩، ١١٠، ٩٤، ٧٣، ٣٣، ٢٣، ٢٢، ١٦، ١٥، ١٤

عبدالله بن سلمة /

.١٢٠، ٧١، ٦٩، ٥٧، ٥٥

عبدالله بن عنمة الضبي /

.٨١ .

عبدة بن الطيب /

.٦٨، ٦٦، ٦٢، ٦٠، ٤٩

عبيد بن الأبرص /

.٥٢، ٣٤، ٣٣، ٣١، ٢٥، ٢٢، ٢١، ٢٠، ١٨، ١٦، ١٥، ١٣

.١١٢، ٧٣

عدي بن زيد العبادي /

.١٣

علقمة بن عبدة /

.١٢٠، ٣٨، ٣٣

عمرو بن قميئة /

.٩٣، ٧٣، ٦٩، ٦٧، ٥٥

عمرو بن معد يكرب /

.٨٧، ٢٣، ٢١، ١٥، ١٤، ١٣

عميرة بن جعل /

.٢٤، ١٨

عوف بن عطية بن الجزع /

.١١٨، ٨٧، ٢٢

• • •

ابن قتيبة/

.٩٨٤٥

قيس بن الخطيم/

.١١٤٠٢٢

• • •

أبو كبير الهذلي/

.١١٦

• • •

ليد بن ربيعة العامري/

.٣٢٠٢٧٠٢٥٠٢٣٠٢٢٠٢١٠٢٠٠١٩٠١٧٠١٦٠١٥٠١٤٠١٣

٠٥٩٠٥٤٠٥٣٠٥٠٠٠٤٩٠٤٨٠٤٧٠٤٦٠٤٥٠٤٤٠٤٢٠٣٥٠٣٣

.١١٦٠١١٩٠١١٢٠١١٠٠١٠٩٠٩٤٠٩٣٠٧٤٠٧٣٠٦٧٠٦٢٠٦٠

• • •

مالك بن حريم الهمداني/

.١١٨

المتلمس /

.٩٣٠٧٣٠٤٥٠٣٣

المتقب العبدى/

٠٩٤٠٩٣٠٧٤٠٧٣٠٦٠٠٤٧٠٤٤٠٣٨٠٣٢٠٢٠

المرقش الأصغر/

.٦٩٠٥٧٠٥٥

المرقش الأكبر/

.٢٢

المزرد/

.٦٨

المسيب بن علس/

.١٢٢

الممزق/

.٩٥،٨٠

• • •

النابعة الذبياني/

،٤٦،٤٥،٤٤،٣٥،٣٣،٢٣،٢٠،١٩،١٨،١٧،١٦،١٥،٦

،٩٤،٩٣،٨١،٧٨،٧٧،٧٦،٧٤،٧٣،٥٢،٥٠،٤٩،٤٨،٤٧

.١١٩،١١٥،١١٤،١١٢،١١٠،١٠٩،١٠٠،٩٦،٩٥

النعمان بن المنذر/

.٦

• • •

هرم بن سنان/

.٧٩،٧٨

هريرة/

.٩٠

هند/

٦



## فهرس الاشعار

الصدر	القافية	القائل	البحر	الصفحة
اذلك	عفاء	زهير من أبي سلمى	الوافر	١٢٢، ٩٥
ولقد أسلي	ذعلب	بشر بن أبي خازم	الكامل	١٢١، ٩٤، ٣٧
أفذاك	ربرب	زهير بن أبي سلمى	الكامل	١٢٢، ٩٥
يشلي	وكسابا	الأعشى	البسيط	٦٥، ٦٣، ٤٩
حتى إذا	طلبا	أوس من حجر	الكامل	٦٤
ذكر	ندبا	أوس بن حجر	الكامل	٦٤
فنحا	اختضبا	أوس بن حجر	الكامل	٦٤
كرهت	ومقتربا	أوس بن حجر	الكامل	٦٤
عفا آيه	المتصوب	النابعة الذبياني	الطويل	٢٣
حرف				
مذكرة	باحقب	بشر بن أبي خازم	الطويل	٣٧
فسل الهوى	وتنعب	النابعة الذبياني	الطويل	١٢٠، ٩٣، ٣٨
فدعها	حبيب	علقمة بن عبدة	الطويل	١٢٠، ٣٨
وقد أغتدي	مذنب	أمرؤ القيس	الطويل	٦٩
بمنجرد	مغرب	أمرؤ القيس	الطويل	٦٩
على الأين	مرقب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠
له أبطلا	مرقب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠
فيوما	تولب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠
فيينا	المهذب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠
فعادى	قرهب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠

٨٠	البسيط	الأعشى	أذنابا	لما رأيت
٨٠	البسيط	الأعشى	غابا	يممت
٢١	الطويل	عبيد بن الأبرص	فواهب	لمن طلل
٢١	الخفيف	—	كالكتاب	لمن الدار
٢٢	الطويل	قيس بن الخطيم	راكب	أتعرف
٢٣	الطويل	النابعة الدياني	فتقب	أرسماً
١٢٣	الطويل	بشر بن أبي خازم	متصوب	وما مغزل
١٢٣	الطويل	بشر بن أبي خازم	وحلب	نخدول
١٢٤	الطويل	مالك بن الحارث	العصائب	أعيني
٦٥	البسيط	الأعشى	ثقابا	تجلو
٦٥	البسيط	الأعشى	كلابا	حتى إذا
٦٥	البسيط	الأعشى	أحقابا	ذو صبية
٦٥، ٦٦	البسيط	الأعشى	أهذابا	فانصاع
٦٥	البسيط	الأعشى	نشابا	وهن
٦٦	البسيط	الأعشى	ثابا	لأيا
٦٦	البسيط	الأعشى	صابا	فكر
٦٦	الكامل	أوس بن حجر	طنبا	وانقض
٦٠	الكامل	—	شيب	وكان
٦٧	الطويل	أمرؤ القيس	الفترات	فأوردها
٦٠	الوافر	بشر بن أبي خازم	وربح	تضيفه
٦٠	الوافر	بشر بن أبي خازم	مشيح	كان
٦٤	الوافر	بشر بن أبي خازم	الجروح	فلما أفرجته
٦٤	الوافر	بشر بن أبي خازم	صحيح	قليلًا

٧١، ٦٩	الطويل	المرقش الأصغر	ملوح	غدوفا
٧٢	الطويل	المرقش الأصغر	أقرح	أسيل
٧١	الطويل	المرقش الأصغر	أريح	على مثله
* * *				
١٠٠، ٩٥، ٩٤	البسيط	النابعة الديباني	والبعد	فتلك
١٢٢				
١٢٢، ٩٥	البسيط	بشر بن أبي خازم	تخذ	إذاك
٩٥	المتقارب	الأعشى	بأصعادهما	فتلك
٩٥	البسيط	بشر بن أبي خازم	يقدر	فبات
٦٠	البسيط	بشر بن أبي خازم	القدد	فما جأته
٦٠	السريع	المثقب العبدى	مسد	كانها
٦٠	السريع	المثقب العبدى	الأسود	ملمع
٦٠	البسيط	عبدة بن الطيب	العرد	من وحش
٦٠	البسيط	عبدة بن الطيب	فرد	كانها
٦٠	البسيط	عبدة بن الطيب	البرد	سرت عليه
٦٧، ٥٣	الوافر	الأعشى	يكيد	يقلب
٦٧	الوافر	الأعشى	والكديد	أذلك
٦٦	الكامل	الأعشى	تأود	كالركب
١٢٣	البسيط	النابعة الديباني	بالزبد	فما القرات
١٢٣	البسيط	النابعة الديباني	والخضد	يمده
١٢٣	البسيط	النابعة الديباني	والنجد	يظل من
١٢٣	البسيط	النابعة الديباني	غد	يوماً
١٢٣	الكامل	النابعة الديباني	متعبد	لو أنها
١٢٣	الكامل	النابعة الديباني	يرشد	لصفا
١٢٤، ١٠٤	الطويل	ساعدة بن جؤية	جلعد	أرى الدهر

ولا يقي	يرود	أبو خراش	الوافر	١٢٤، ١٠٤
فوالله	فارد	-	الطويل	١٢٤، ١٠٦
دعها	المفرد	زهير بن أبي سلمى	الكامل	١٢٠، ٩٤، ٣٧
فعد عما	أجد	النابعة الذبياني	البسيط	١٢٠
واني لامضي وتغتدي	طرفة البكري	-	الطويل	١٢١، ٩٤، ٣٨
عن طلل	برد	عمرو بن معد يكرب	الوافر	٢١
لمن الديار	المخلد	زهير بن أبي سلمى	الكامل	٢١
أتعرف	التجلد	-	الطويل	٢٢
إلى هرم	وتغتدي	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٧٩
سواء عليه	بأسعد	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٧٩
وإلى سنان	الأسعد	زهير بن أبي سلمى	الكامل	٧٩
وقفت بها	قرود	-	الطويل	٢٥
فلما رأيت	جلعد	-	الطويل	٢٥
أهاجك	الأسود	-	الطويل	٢٤
تعاورها	واعد	-	الطويل	٢٤
غشيت	أم معبد	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٢٤
أربت	منضد	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٢٤
شك	العصد	النابعة الذبياني	البسيط	٦٤
لما رأى	قود	النابعة الذبياني	البسيط	٦٤
قالت له	يصد	النابعة الذبياني	البسيط	٦٤
فأزعجته	نجد	بشر بن أبي خازم	البسيط	٦٥
فما رسته	نجد	بشر بن أبي خازم	البسيط	٦٥
فبات في	يقد	بشر بن أبي خازم	البسيط	٦١
فارتاع	ومن صرد	النابعة الذبياني	البسيط	٦٢



٦٣	السريع	المثقب العبدى	للمنشد	يصبح
١٠٤	الطويل	ساعدة بن جؤية	يصرد	تحول
١٠٤	الطويل	ساعدة بن جؤية	ترعد	تحول
١٠٤	الطويل	ساعدة بن جؤية	يصلد	وشفت
١٠٤	الطويل	ساعدة بن جؤية	تعتد	رأى
١٠٤	الطويل	ساعدة بن جؤية	معد	فجال
١٠٤	الوافر	أبو خراش	وديد	غدا
١٠٤	الوافر	أبو خراش	تصيد	جموم
١٠٤	الوافر	أبو خراش	يعيد	فألجمها
١٠٤	الوافر	أبو خراش	هيد	كان
١٠٤	الوافر	أبو خراش	جديد	فأدركه
١٠٤	الوافر	أبو خراش	المفيد	فخر
١٠٦	الطويل	-	ناشد	من الصبح
١٠٦	الطويل	-	المعاهد	يصبح
١٠٦	الطويل	-	القدافد	كان
١٠٦	الطويل	-	مطارد	وحلاؤه
١٠٦	الطويل	-	محائد	وشقوا
٩٤	السريع	المثقب العبدى	أغتدي	فذاكم
٦١	البسيط	بشر بن أبي خازم	الأمد	باتت له
١١٨	الكامل	عوف بن عطية	الأحمر	فهم ثلاثة
١١٨	الكامل	عوف بن عطية	أبصر	وبكل
١١٨	الكامل	عوف بن عطية	يشكر	أو بين
١٢٠، ٣٧	الطويل	أوس بن حجر	كثر	فدعها
١٢٠، ٣٧	الطويل	أمرؤ القيس	وهجرا	فدع ذا
١٢٠	الطويل	بشر بن أبي خازم	يتيسر	فدع عنك

١٢٠	الكامل	زهير بن أبي سلمى	الحضر	دع ذا
١٢٠، ٩٣، ٣٨	الكامل	النابعة الديباني	موار	ولقد أسلي
١٢٠، ٩٣، ٣٧	البيسط	أبو دؤاد	السفر	وقد تفرج
١٢١، ٣٧	الطويل	بشر بن أبي خازم	معبر	وقد أتتني
١٢٢، ٩٤	البيسط	النابعة الديباني	ايكار	فذاك
٢٢	المتقارب	عوف بن عطية	قفارا	أمن آل مي
٦٨	الطويل	المزود	المسائر	قطوف
٦٠	البيسط	النابعة الديباني	تعشار	مطر د
٦٠	البيسط	النابعة الديباني	وأطار	باتت له
٦١	البيسط	ليد بن ربيعة	حرر	تنجو
٦١	البيسط	النابعة الديباني	ساري	وبات
٦١	البيسط	ليد بن ربيعة	ذكر	باتت إلى
٦٢	البيسط	أوس بن حجر	مقصور	أحسن
٦٣	البيسط	النابعة الديباني	تسيار	يسعى
٦٣	البيسط	النابعة الديباني	العار	فكر
٦٤	البيسط	أوس بن حجر	موتور	فشكها
٦٤	البيسط	النابعة الديباني	باعشار	فشك
٦٤	البيسط	النابعة الديباني	نعار	ثم انثنى
٦٤	البيسط	النابعة الديباني	كرار	واثبت
٦٤	البيسط	النابعة الديباني	أسوار	وظل
٦٤	البيسط	النابعة الديباني	وادبار	حتى إذا
٦٤	البيسط	أوس بن حجر	ثيروا	حتى أشب
٦٤	البيسط	أوس بن حجر	الزناير	ولى مجدأ
٦٥	البيسط	أوس بن حجر	المثاير	حتى إذا

٢٥	البسيط	أوس بن حجر	مسرور	كر عليها
٢٣	الكامل	النابعة الذبياني	واولوي	دار تكفت
٢٣	الكامل	النابعة الذبياني	الأمطار	قفت عليها
٢٤	الكامل	زهير بن أبي سلمى	القطر	لعب الرياح
٢٦	البسيط	النابعة الذبياني	أخبار	فاستعجمت
٣٧	الطويل	بشر بن أبي خازم	مقفر	بأدماء
٣٨	السريع	الأعشى	عافر	وقد أسلي
٣٩	الطويل	أمرؤ القيس	مشجرا	بعيدة بين
٣٩	الطويل	أمرؤ القيس	أمعرا	نطائر
				كان
٣٩	الطويل	أمرؤ القيس	أعسرا	الحصني
٣٩	الطويل	أمرؤ القيس	بعقرا	كان صليل
٤٩	البسيط	النابعة الذبياني	ضاري	حتى إذا
٥٩	البسيط	—	ينسفر	ليلتها
٦٩	المتقارب	—	مقتفر	وقد اغتدي
١٢٠	الكامل	عبد الله بن سلمة	ضروس	فتعد عنها
٢١	الطويل	أمرؤ القيس	كوانسا	لمن طلل
٢١	الكامل	أمرؤ القيس	دروس	لمن الديار
٢١	الكامل	الحارث بن حلزة	الفرس	لمن الديار
٢٢	الطويل	المرقش الأكبر	بسابس	أمن آل أسماء
٧١	الكامل	عبد الله بن سلمة	يبيس	تعل عليه
٧١	الكامل	عبد الله بن سلمة	وسلوس	فتراه
٧١، ٦٩	الكامل	عبد الله بن سلمة	المغروس	ولقد غدت
٧١	الكامل	عبد الله بن سلمة	ضريس	مقارب

٢٦	الطويل	بشر بن أبي خازم	متجسس	فأسيت
٢٦	الطويل	بشر بن أبي خازم	مرمس	ذكرت بها
٦١	الطويل	المتلمس	معرس	وبات إلى
٦١	الطويل	المتلمس	فرجس	فأحباب
٦١	الطويل	المتلمس	سنبس	فصبحة
٦٦	الطويل	امرؤ القيس	مقبس	فأدبر
١٢٣	الكامل	عبيد بن الأبرص	محموس	هاتيك
١١٧	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	الأكرع	نشر عن
٦٧	الوافر	ربيعه بن مقروم	لماع	فلقب
٦٨	الوافر	ربيعه بن مقروم	انقطاع	فارسل
٦٨	الوافر	ربيعه بن مقروم	شاع	فلهف
٦٨	الوافر	ربيعه بن مقروم	التلاع	كان
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	مناسف	يقلب
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	خالف	إذا استقبلته
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	الزخارف	تذكر
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	القراطف	له ثأر
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	عاطف	فأوردها
٦٨	الطويل	أوس بن حجر	حائف	فأرسله
٦٨	الطويل	أوس بن حجر	صارف	فمر
٦٨	الطويل	أوس بن حجر	لاهف	فعض
٦٣	الطويل	أوس بن حجر	سقائف	فلاقي
٦٣	الطويل	أوس بن حجر	شاسف	صد
٣٩	الوافر	عبيد بن الأبرص	الخلاف	فأبقى
٣٩	الوافر	عبيد بن الأبرص	الخلاف	تخرنعالها



١٢١	الوافر	عبيد بن الأبرص	بالرداف	فصل طلابها
١٢١	البسيط	أمرؤ القيس	القلف	فصل همك
١٢١	البسيط	أمرؤ القيس	معتسف	وجفاء
١٢٠	البسيط	زهير بن أبي سلمى	نعقا	فقد عما
١٢٠	الطويل	خفاف بن ندبة	متألق	فدع ذا
١٢١	الطويل	طرقة بن العبد الكري	وتعتق	أني لتعديني
١٢١	الوافر	بشر بن أبي خازم	العناق	على أن قد
١٢١	الوافر	بشر بن أبي خازم	الرقاق	عذافرة
١٢١	البسيط	زهير بن أبي سلمى	دققا	كر
١٢١	الخفيف	الأعشى	ويضايق	أو فريد
١٢١	البسيط	زهير بن أبي سلمى	فاطرقا	فبات
١٢١	الطويل	بشر بن أبي خازم	مقبس	ومر
١٢٢	الطويل	أمرؤ القيس	أصوص	فهل يسلمين
١٢٢	الطويل	أمرؤ القيس	دروص	أذلك
١٢٨	الطويل	أمرؤ القيس	قليص	فاوردها
١٢٨	الطويل	أمرؤ القيس	دروص	أذلك
١٢٨	الطويل	أمرؤ القيس	الرييض	ذعرت
١٢٨	الطويل	أمرؤ القيس	قييض	وقداغتدي
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	يقرع	فشربن
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	موشح	فنكرنه
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	متصمغ	فرمى
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	يرجع	فبداله
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	الأضلع	فرمى

١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	متجمع	فأبد هن
١١٨	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	أربعا	فلن يك
١١٨	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	تضرعا	فواحدة
١١٨	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	لنودعا	وثانية
١١٩	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	مقدعا	وثالثة
١١٩	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	لتشبع	ورابعة
١٢٠	الوافر	بشر بن أبي خازم	النسوع	فعد
٣٧٠٢١	الوافر	بشر بن أبي خازم	الشناع	وقد أمضي
				فتسل
١٢٢	الكامل	المسيب بن علس	وساع	حاجتها
٢٣	الوافر	بشر بن أبي خازم	لقاع	عفا رسم
٢٣	الوافر	بشر بن أبي خازم	اليراع	عفاها
٦٩	الوافر	ربيعة بن مقروم	جاعوا	إذا لم
٢٦	الطويل	النابعة الذبياني	سابع	توهمت
١١٧	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	يتلع	فون دن
٦٢	البسيط	زهير بن أبي سلمى	فانطلقا	ليلته
٦٣	البسيط	زهير بن أبي سلمى	الخرقا	زرق العيون
٦٦	الطويل	—	مساوق	كأني
٢٤	الطويل	عبيد بن الأبرص	ترائكا	تبدل
١٢٠	الطويل	ليبد بن ربيعة	راحلا	فدع عنك
١٢٠	البسيط	عبدة بن الطيب	تضليل	فعد عنها
١٢٠	الطويل	النابعة الذبياني	وتناقل	فسل الهوى
١٢١	الوافر	ليبد بن ربيعة	الوصال	وكنيت اذا

٩٢٤	الوافر	بشر بن أبي خازم	الكلال	فصل الهم
٩٢٢	البسيط	عبيد بن الأبرص	شمال	وقد أسلي
٩٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	خاتلا	أذلك
٩٢٢، ٩٤	الوافر	ليد بن ربيعة	كالمقالي	أذلك
٤١	الطويل	—	معاقله	لمن طلل
٤١	الوافر	ليد بن ربيعة	فانخيال	لمن طلل
٢٢	الطويل	—	مائله	أعرف
٢٢	الطويل	طرفة البكري	ومسحول	وبالسفح
٢٢	السريع	—	وابل	حتى عفاها
٢٢	البسيط	عبيد بن الأبرص	البالي	يادار هند
٧١	الطويل	زهير بن أبي سلمى	صحا القلب رواجه	صحا القلب رواجه
٧١	الطويل	زهير بن أبي سلمى	باطله	وذي نعمة
٩٢٢، ٩٥	الخفيف	الأعشى	والأعمال	ذاك شبهت
٩٢٢	الطويل	—	نازل	وما ضرب
٩٢٢	الطويل	—	بالأجادل	تهال
٩٢٢	الطويل	—	عامل	تنحي بها
٩٢٢	الطويل	—	بالأنامل	قلو كان
٩٢٣	الطويل	—	نابل	تخل عليها
٩٢٣	الطويل	—	عوامل	إذا لسه
٩٢٣	الطويل	—	المواصل	فحط عليها
٩٢٣	الطويل	—	سلامل	فشرحها
٩٢٣	الطويل	—	وابل	بتاء شتان
٩٢٣	الطويل	—	الأسافل	باطيب
٩٢٣	البسيط	أوس بن حجر	والصفاك	وماخلج
٩٢٣	البسيط	أوس بن حجر	أشبال	يوما

أرى الدهر	حول	زهير بن أبي سلمى	الطويل	١٢٣
حتى إذا	ووهل	زهير بن أبي سلمى	المنسرح	٦٥
لا طائش	أهزل	زهير بن أبي سلمى	المنسرح	٦٥
يطعمها	بسل	زهير بن أبي سلمى	المنسرح	٦٥
مجتاب	سراويل	عبدة بن الطبيب	البسيط	٦٦
تراها	ويحتاها	الأعشى	الطويل	٦٦
كان	حائلا	ليد بن ربيعة	الطويل	٦٦
يقلب	مائلا	ليد بن ربيعة	الطويل	٦٧
إلى صبية	الخرامل	المزرد	الطويل	٦٨
فقال لها	هابل	المزرد	الطويل	٦٨
باكرة	مملول	عبدة بن الطبيب	البسيط	٦٨، ٦٢
ياوي إلى	مهزول	عبدة بن الطبيب	البسيط	٦٨
شهور	السمالي	ليد بن ربيعة	الكامل	٥٩
وذكرها	بالدوالي	ليد بن ربيعة	الكامل	٥٩
فبات إلى	الهواطلا	ليد بن ربيعة	الطويل	٦١
بتلك	داخل	ليد بن ربيعة	الطويل	٩٣
أضل	الشمالي	ليد بن ربيعة	الواقف	٦٢
فأصبح	وسائلا	ليد بن ربيعة	الطويل	٦٢، ٤٩
مقلوفة	ذبال	عبدة بن الأبرص	البسيط	٣٩
كأن شددت	عامل	النابعة الديباني	الطويل	٣٩
كأن حس	الليالي	ليد بن ربيعة	الواقف	٣٩
يشلي	تهليل	عبدة بن الطبيب	البسيط	٦٣، ٤٩
يقلب	مائله	ليد بن ربيعة	الطويل	٥٤
يشك	النقال	ليد بن ربيعة	الواقف	٥٩
وزاد	قافلا	ليد بن ربيعة	الطويل	٥٩



٦٩	الطويل	امرؤ القيس	هيكل	وقد اغتدي
٦٩	الطويل	امرؤ القيس	خالي	وقد اغتدي
٦٩	الطويل	امرؤ القيس	منوال	بعجلة
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	من على	مكر
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	بالمترل	كيت
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	مرجل	على العقب
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	تنفل	له أبطلا
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	المذيل	فمن لنا
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	الحال	ذعرت
٦٣، ٦٥	المتسرح	زهير بن أبي سلمى	أزل	أطلس
٦٣	الوافر	زهير بن أبي سلمى	الرجال	فيا كرم
٦٥	المتسرح	زهير بن أبي سلمى	أطحل	في اثره
٦٥	المتسرح	زهير بن أبي سلمى	حول	كالسيد
٦٥	المتسرح	زهير بن أبي سلمى	أبل	هجن به
٧٣	الطويل	زهير بن أبي سلمى	هو اطله	وغيث
٧٤	الطويل	—	الأجاول	أهاجك
٧٤	الطويل	—	بالمناخل	اربت بها
٧٤	الوافر	النابعة الذبياني	إلى دعال	أمن ظلامه
٧٤	الوافر	النابعة الذبياني	من الزمال	تعاووها
٧٤	الخفيف	عبيد بن الأيرص	الرتال	بدلت
٧٤	الخفيف	عبيد بن الأيرص	الأطفال	وظباء
٧٥	الطويل	النابعة الذبياني	المطافل	عهدت بها
٧٥	الطويل	النابعة الذبياني	هائل	تري كل
٧٥	الطويل	النابعة الذبياني	بالكلاكل	يثرن الحصى
٧٥	الوافر	ليد بن ربيعة	حلال	تحمل أهلها

٢٥	الوافر	ليد بن ربيعة	الإمام	وخطها
٢٥	الوافر	ليد بن ربيعة	الظلال	تحمل أهلها
٢٥	الخفيف	ليد بن ربيعة	ورثها	ليس فيها
٢٥	الطويل	عبيد بن الأبرص	الجالس	ديارهم
٢٥	الطويل	عبيد بن الأبرص	آجالهم	قليلها
٢٦	الطويل	—	قابل	عفا عام
٢٦	الخفيف	ليد بن ربيعة	الأول	كان ما
٢٦	الطويل	النابعة الدياني	كواكب	أسائل
٢٦	الطويل	امرؤ القيس	وتحمل	وقوفها
٢٦	الطويل	امرؤ القيس	من رعون	وإلى قناني
٢٧	البسيط	امرؤ القيس	شمال	وقد أسلي
٢٨	الوافر	بشر بن أبي خازم	الوحي	وكنيت
٢٨	الوافر	بشر بن أبي خازم	الكل	صرمت
٢٩	البسيط	عبيد بن الأبرص	وارث	زيافة
٢٣	البسيط	زهير بن أبي سلمى	والديهم	قف بالديار
٢٣	المليح	طرفة البكري	زعمهم	لعبت
٢٣	الكامل	ليد بن ربيعة	المهدوم	دمن
٨٤٤٢٤	الكامل	بشر بن أبي خازم	المتهم	لعبت بها
٢٤	المليح	طرفة البكري	حزمهم	لا أرحي
٦٤	الطويل	الأعشى	المنظير	فشك
٦٤	الكامل	ليد بن ربيعة	سخرهم	فتقصه
٦٤	الطويل	المتلمس	أقمتهم	يلود إلى
٦٤	الكامل	ليد بن ربيعة	تسحاهم	باتت

حتى إذا	إذا لامها	ليد بن ربيعة	الكامل	٦٥
وتوجست	سقامها	ليد بن ربيعة	الكامل	٦٥
وصادق	مطعم	الأعشى	الطويل	٦٥
حتى اتبح	كالسحم	—	البسيط	١٥٥
فظل	الغسم	—	البسيط	١٥٥
ثم ينوش	كتم	—	البسيط	١٥٥
دلى يديه	شرم	—	البسيط	١٥٥
فراغ	منحطم	—	البسيط	١٥٥
فاهتجن	يقرم	—	الكامل	١٥٥
وهلاً	ومشرم	—	الكامل	١٥٥
سيكفيك	صريمها	الثقب العبدى	الطويل	٩٥
لولا عقيم	ليد بن ربيعة	الكامل	٢٩، ٣٩، ٤٣	
تسليك	صروم	ليد بن ربيعة	الكامل	٩٥
فبتلك	قوامها	ليد بن ربيعة	الكامل	٩٥
أفتلك	إكامها	ليد بن ربيعة	الكامل	٩٥
فبتلك	المسموم	ليد بن ربيعة	الكامل	٥٩
وتصيفا	الجميما	—	المقارب	٥٩
فأوردها	تصوما	—	المقارب	٥٩
وبالماء	عصيما	—	المقارب	٥٩
وأعجف	المقدم	الأعشى	الطويل	٦٧
إذا جاهرته	مجدم	الأعشى	الطويل	٦٧
وإن كان	المكمم	الأعشى	الطويل	٦٧
فأوردها	خيما	الأعشى	الطويل	٦٥
فلما أضاء	ابن أرقم	الأعشى	الطويل	٦٥
فصبحه	نحش ما	الأعشى	الطويل	٦٥
فأطلق				



٦٥	الطويل	—	لندن خدوة فتجسما
٦٥	الطويل	—	واشي اسجما
٦٦	المتقارب	ربيعة بن مقروم	كاني شيجا
٦٦	الطويل	الأعشى	عرقنة مكدم
١٢٤	الكامل	—	والدهم مبرم
١٢٤	البسيط	—	تافه خدم
٨٤	الكامل	بشر بن أبي خازم	لمن الديار الأرقم
٨٤	الكامل	بشر بن أبي خازم	دار المعصم
٨٥	الكامل	بشر بن أبي خازم	زبافة بملثم
٨٥	الكامل	بشر بن أبي خازم	سائل يعلم
٨٥	الكامل	بشر بن أبي خازم	كنا إذا مصدم
٨٥	الكامل	بشر بن أبي خازم	تعلو من الدم
٨٦	المتقارب	ربيعة بن مقروم	وأن تسألني الكريما
٨٦	المتقارب	ربيعة بن مقروم	وأبني التديما
٨٦	المتقارب	ربيعة بن مقروم	وقومي غليما
٨٦	المتقارب	ربيعة بن مقروم	يبيثون الميسما
١٢١، ٨٥، ٣٧	الكامل	بشر بن أبي خازم	لولا نسلي المكرم
١٢١، ٩٣، ٣٨	الطويل	الثلثس	وقد أناسي مكدم
١٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	أفتلك قوامها
١٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	فتلك صروم
١٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	فتلك إكامها
٢١	الوافر	—	لمن طلل قديم
٢٢	المتقارب	ربيعة بن مقروم	أمن آل هند تريما
٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	أو مذهب والمختوم
٥٩	الكامل	ليد بن ربيعة	يعلو غمامها



٥٩	الكامل	ليبد بن ربيعة	أزلامها	حتى إذا
٥٩	الكامل	ليبد بن ربيعة	مجلوم	حتى إذا
٣٨	الكامل	—	محجوم	حرف
٢٥	الكامل	—	الآرام	دار لها
٢٥	الطويل	زهير بن أبي سلمى	ميجثم	بها العين
٢٦	الطويل	زهير بن أبي سلمى	توهم	وقفت بها
٢٦	الكامل	ليبد بن ربيعة	حرامها	دمن تجرم
٢٦	المقارب	ربيعة بن مقروم	الوشوما	تمخال
٢٧	البيسط	زهير بن أبي سلمى	أمم	كان عيني
٢٧	البيسط	زهير بن أبي سلمى	النظم	عزب
٢٧	المقارب	بشر بن أبي خازم	سجماً	ذكرت بها
٢٧	المقارب	ربيعة بن مقروم	سجوما	فكانت

١٢٠، ٩٣، ٣٧	الكامل	أوس بن حجر	يلحون	ولقد أربت
١٢٢، ٩٤	الكامل	ليبد بن ربيعة	أغصان	أفذاك
٢١	الطويل	إمروء القيس	يمان	لمن طلل
٢١	الكامل	ليبد بن ربيعة	زمان	لمن الديار
٢١	الكامل	عمرو بن معد يكرب	الصحان	لمن الديار
٦٠	الكامل	ليبد بن ربيعة	إران	فكانها
٦١، ٥٩	الكامل	—	مدجان	خرج إلى
٦٢	البيسط	ليبد بن ربيعة	كالسرحان	حتى أشب
٦٢	الكامل	ليبد بن ربيعة	رحان	فعد
٢٣	الكامل	عمرو بن معد يكرب	الثيران	لعبت بها
٢٤	الطويل	عميرة بن جعل	دفان	فلم يبق

٢٤	الطويل	وغير محطوبات كل مكان . عنيرة بن جعل	
٢٥	الكامل	خلعت الأخدان . لبيد بن ربيعة	
٢٥	الكامل	والخالدان الغزلان . لبيد بن ربيعة	
٢٦	الطويل	الايلغار ثمان —	
٢٦	الطويل	أت عجاج رهبان . عمرو القيس	
٢٦	الطويل	ذكرت بها واشجان . عمرو القيس	
٢٦	الطويل	فسحت وتهتان . عمرو القيس	
٢٧	الطويل	غشيت تبتوران . لبيد بن ربيعة	
٢٨	الوافر	فسل اللهم القيون . المنقب العبدى	
٥٣	الوافر	يقلب ما يكون . الأعرشى	
٥٩	الكامل	فحتى . الصحبان . لبيد بن ربيعة	
٢٣	الوافر	أعرف لواها . بشر بن أبي خازم	
٢٣	الوافر	ومنها متزل بلاها . بشر بن أبي خازم	
٢٣	الوافر	أوب على عفاها . بشر بن أبي خازم	
٦٧	الوافر	تمهل قصيا . عمرو بن قميئة	
٦٧	الوافر	أطال أنلريا . عمرو بن قميئة	
٦٧	الوافر	فأوردها طريا . عمرو بن قميئة	
٦٨	الوافر	فارسل يثريا . عمرو بن قميئة	
٦٨	الوافر	فخر شظيا . عمرو بن قميئة	
٦٨	الوافر	وعض وغيا . عمرو بن قميئة	
٦٨	الوافر	وكنت دوسريا . عمرو بن قميئة	

## كشاف المراجع

- الأصمعيات: للأصمعي، دار المعارف  
الحيوان: لأبي عثمان الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة.  
ديوان الأعرشي، بيروت-١٩٦٦.  
ديوان أمريء القيس، دار المعارف.  
ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم.  
ديوان أبي دؤاد، تحقيق غرونيباوم.  
ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق د. عزة حسن.  
ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب.  
ديوان طرفة بن العبد البكري، طبعة أوربية.  
ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار القاهرة.  
ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعبيد، بغداد/١٩٦٥.  
ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، تحقيق هاشم الطعان، بغداد/١٩٧٠.  
ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل إبراهيم العطية، بغداد/١٩٧٢.  
ديوان قيس بن الخطيم، بغداد/١٩٦٢.  
ديوان لييد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس.  
ديوان المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي القاهرة/١٩٧٠.  
ديوان المثقب العبدى، تحقيق محمد حسن آل ياسين بغداد/١٩٥٦.  
ديوان المرقش الأصغر، تحقيق د. نوري القيسي، بغداد.  
ديوان المرقش الأكبر، تحقيق د. نوري القيسي، بغداد.  
ديوان المزرد بن ضرار الغطفاني، بغداد/١٩٦٢.  
ديوان النابغة الذبياني، شرح ابن السكيت، بيروت/١٩٦٨.  
شرح أشعار الهذليين، للسكري، القاهرة/١٩٦٥.

- شعر الأسود بن يعفر، تحقيق د. نوري القيسي، بغداد.
- شعر خفاف بن ندية السلمي، تحقيق د. نوري القيسي.
- شعر ربيعة بن مقروم، تحقيق د. نوري القيسي، مستل مجلة كلية الآداب.
- شعر عبدة بن الطبيب، تحقيق د. يحيى الجبوري، بغداد / ١٩٧١.
- الشعر والشعراء لأبن قتيبة، بيروت / ١٩٦٤.
- المعاني الكبير: لأبن قتيبة، حيدر آباد الدكن / ١٩٤٩.
- المفضليات: للمفضل الضبي، بيروت / ١٩٢٠.



## جدول الخطأ والصواب

الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر
استشارة	استشارة	١١	١٠
العلل	الطلل	٣٠	١٦
تنجاء	بنجاء	٣٧	٨
حقب	أحقب	٣٧	١٤
عرما	عرمسا	٣٨	٥
نحب	نخب	٣٨	٥
مضرة	مضيرة	٣٨	١٥
حصى الخلاف	(مثل) حصى الخلاف	٣٩	١١
التفاته	التفاته	٤٩	١٣
تشبيهه	تشبيهية	٥٨	١٢
اصداغ	انصداع	٥٩	٢٢
دبات	وبات	٦١	١٠
مطار	مطر د	٦٧	٧
عنها	—	٧٥	٥
حضالة	خصاله	٧٧	٧
وتتفق حيث	من حيث	٨٩	١

رقم الايداع في المكتبة الوطنية بغداد رقم (٥٩٥) لسنة ١٩٧٤



